

فن الـــدرامـــا

في الراديو والتليفزيون

د. وفـــاء عبد الخالق ثـــروت

أستاذ الإذاعة والتليفزيون المساعد

قسم الإعلام - جامعة المنيا

فن الـــدرامـــا

في الراديو والتليفزيون

د. وفـــاء عبد الخالق ثـــروت
أستاذ الإذاعة والتليفزيون المساعد
قسم الإعلام – جامعة المنيا

دار المعرفة للطباعة والنشر
رقم الإيداع بدار الكتب
2011/2049

الـــدرامـــا

في الراديو والتليفزيون

د. وفـــاء عبد الخالق ثـــروت

أستاذ الإذاعة والتليفزيون المساعد

قسم الإعلام – جامعة المنيا

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحات
الفصل الأول الدراما مفهومها ـ نشأتها ـ تطورها	٥-١٧
الفصل الثاني أهمية الدراما	١٩-٣٠
الفصل الثالث عناصر البناء الدرامي	٣١-٥٦
الفصل الرابع الدراما التليفزيونية	٥٧-٦٨
الفصل الخامس السيناريو	٦٩-٩١
قائمة المراجع	٩٢-٩٥

الفصل الأول

الـدرامــــا

مفهومها ـ نشأتها ـ تطورها

تعريف الدراما :

الدراما كلمة إغريقية ، معناها : الفعل أو العمل والمقصود الفعل أو العمل الذي تقوم به شخصيات التمثيلية – وقد ينصرف معني الكلمة إلي نص التمثيلية وقد ينصرف إلي العرض التمثيلي[1].

والكلمة الإنجليزية **Drama** مشتقة من اللغة اللاتينية، وتعني باللغة العربية أن يفعل ، وبهذا فالدراما قصة تؤدي أو تعمل وتقدم للجمهور ، ويقوم بعرض هذه القصة مجموعة من الممثلين تعاونهم بعض الوسائل الفنية من ديكور وإضاءة وصوت أو مؤثرات صوتية ، ويمكن تقديم هذه القصة علي المسرح أو في الراديو أو في السينما أو في التلفزيون ، الدراما إذا كالقصة تسرد لسلسة من الأحداث وتصف شبكة من العلاقات التي يتورط فيها مجموعة من الأشخاص ، وينشأ بين هؤلاء الأشخاص صراع يجذب الانتباه ويؤدي إلي مزيد من التوتر والتشويق ، وبهذا يمكن القول بأن مكونات الدراما في كل دراما وفي كل قصة تشمل : الشخصيات والحبكة والفكرة والمكان والزمان ، أما البناء الدرامي فيجب أن يشتمل علي مقدمة وهدفها أن تكون في أذهاننا فكرة عن العمل الدرامي الذي نتعرض له ، ثم يحدث تطور لهذه المقدمة إلي أن نصل إلي الصراع،

---

(١) جورج لوثر، **The Collier Quick and Easy Guide to TV Writing** دليل التأليف التليفزيوني، ترجمة عزت النصيري (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠) ص ١٥.

يتطور هذا الصراع إلي أن يصل إلي ذروة ، ثم يحدث حل لهذا الصراع أو هذه العقدة أو ما يمكن أن نطلق عليه الخاتمة[٢].

لقد استعملت كلمة دراما للدلالة علي الأعمال الأدبية التي يمكن أن تمثل علي المسرح أو تقدم في الراديو أو التلفزيون أو السينما ، ومهما يكن من أمر فإن الدراما تلتمس موضوعاتها من الحياة بكل جوانبها فالدراما ترتبط بالحياة الإنسانية وبالإنسان ومشاكله في هذه الحياة سواء كانت اقتصادية أو سياسية أو دينية أو اجتماعية .. إلخ ، والدراما تحاول أن تجد تفسيراً لهذه الحياة التي ما زالت أسرارها غامضة ، ويقول أرسطو في تحليله للدراما : " إن الدراما محاكاة والمحاكاة باعتبارها غريزة في الإنسان منذ طفولته ، تميزه عن الحيوان كما يتلقي بها المعارف " والآن صارت النظرة الجديدة أن الدراما تمتد إلي أعماق الحياة لا لتحاكيها كما يقول أرسطو وإنما للقيام بتحليلها وتفسيرها [٣] .

نشأة الدراما:

الدراما هى نوع من النصوص الأدبية التي تؤدى تمثيلا في المسرح أو السينما أو التلفزيون أو الإذاعة. أخذت الكلمة من اللغة الإغريقية القديمة "δραμα" وتعني كما ذكرنا "العمل".

تهتم القصص الدرامية غالباً بالتفاعل الإنساني وكثيرا ما يصاحبها

(٢) عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو والتليفزيون: المدخل الاجتماعي للدراما (دمياط: مكتبة ناسي، ٢٠٠٥) ص ٢٠.

(٣) محمود فهمي ، الفن الإذاعي والتلفزيوني (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٢) ص ص ٣٨-٣٩ .

الغناء والموسيقى ويدخل فن الأوبرا ضمن هذا التعريف. وتنقسم الدراما في المفهوم الإغريقي إلى ثلاثة أجزاء الكوميديا وهو الأداء التمثيلي الذي يؤدي للضحك ممثلا بالقناع الأبيض الضاحك والتراجيديا عكس الكوميديا وهو الأداء التمثيلي الذي يؤدي إلى الحزن ويمثله القناع الأسود الباكي. أما الجزء الثالث فهو نوع خاص من الدراما يقع بين الاثنين، حيث يعتمد قصص الأساطير ويعرف بإسم ويتناول شخوصها الأسطورية ببعض السخرية التراجيكوميدي وحديثا يمكن إدراج بعض أنواع الكوميديا السوداء تحت هذا المسمى.

أما في روما القديمة فكانت الدراما أدب يقرأ. أما على المسرح فكان الأداء ارتجالا دون الاعتماد على أي نص.

المسرح اليوناني القديم:

لم تكن العروض المسرحية الإغريقية القديمة تقدم بشكل دائم كما يحدث اليوم بل كانت تقدم فى إطار الاحتفالات الدينية المحددة التى تقع على فترات متباعدة . فقد كان العرض المسرحي جزء من احتفال رسمى مقدس . نشأ المسرح كباقى الفنون الأخرى فى أحضان الدين يظهر جلياً ذلك فى ارتباط المسرح بالمعبد فقد كان يُقام بجواره و نجد فى وسط الأوركسترا مذبحاً لتقديم الأضاحى للإله ديونوسوس قبل وبعد الاحتفالية الدينية كما ظهر فى مسارح أثينا.

كانت العروض المسرحية تُقدم مرتين فى العام و هى الأيام المُخصصة لأعياد الإله ديونوسوس . و كان يشرف عليها الإله بنفسه وذلك ينقل الكاهن تمثال الإله إلى المسرح و كان له مقعد وسط مقاعد الشرف فى الصف الأول. يؤكد ذلك أن المسرح كان دوراً للعبادة أكثر من

كونه مكاناً مُخصصاً لتقديم العروض المسرحية. فقد اكتسب المسرح قداسة تماثل قداسة المعبد.

قام الدين بدور مهم فى حياة الأثينيين فالدين عبارة عن مجموعة من العقائد و التقاليد التى يؤمن بها الناس دون أن يفهموا أصلها . لمس شعراء أثينا تأثير الدين فى نفوس الناس فجعلوا أبطال مسرحياتهم من الآلهة و ينسبوا إليهم أهم الأدوار و جعلوهم يتحكمون فى مصائر البشر، فكان ايسخولوس يشيد بهم دائماً و يتغنى بعدلهم و يمجد سلطانهم . فزيوس عنده هو الإله الأكبر العادل الذى لا يظلم احد.والقاهر لكل عنيد جبار ، سوفوكليس عاش فى عصر تحررت فيه العقول على يد الفلاسفة الذين علموهم كيف يتأملون فى ظواهر الكون و ينبذون التقاليد و المعتقدات البالية التى كان يؤمن بها أهل أثينا. هكذا مرت أثينا بفترة اهتزاز للعادات و العقائد المتوارثة.

فالإنسان أصبح يتحكم فى مصيره ، ويختار بنفسه ويقارن الخير بالشر ثم يضرب ضربته ، و يُحرز النصر ، و يرضى السماء ، لكنه إذا لم يترو ، و تبع هواه فشل و أثار غضبها ، لذا كان دور الآلهة فى مسرحيات سوفوكليس دور المرشد الذى ينصح الإنسان و لا يفرض عليه رأياً معيناً أو فكرة بذاتها. ثم تطورت الحياة الفكرية تطوراً شديداً ، و ارتقت رقياً عظيما فى عصر يوريبيديس الذى آمن بالعقل وحده ، و خرج على كافة التقاليد و سخر من المحافظين ، و رأى أن الإنسان لا تربطه بالآلهة أية رابطة لأنه سيد نفسه يتصرف كيفما يشاء فى غير حاجة إلى مرشد أو دليل لأنه لا يعترف بشيء سوى العقل يحكمه و يهتدي يهديه .

وثمة ظاهرة دينية أخرى انتشرت بين اليونان و أثرت فى أدبهم المسرحى، تلك النبوءات التى كان يسهر على خدمتها و يكتم أسرارها فئة

من الكهنة ، ينطقون بها شعراً أو نثراً بوحي من أحد الآلهة .

المسرح إذن ديني النشأة و ظل الدين مجالاً له و يعتمد عليه فى تعليم الشعب و شرح الطقوس و المراسم و تلقين الشعب مغزاها وعظاتها، وكانت عبادة ديونوسوس أكثر العبادات اتصالاً بالمسرحية ، و أشدها تأثيراً على تطورها لأن طقوسها كانت تتضمَّن كثيراً من الحركات التمثيلية، وتشتمل على عواطف متضاربة ، يعبر عنها أتباع الإله فى بهجة وسرور تصحبها نكات غليظة ، وضحكات عالية ، كانت بمثابة البذور التى نشأت منها الملهاة ، و أحياناً أخرى يعبرون عنها فى حزن عميق مصحوب بالشكوى و لأنين ، كان أصلاً للمأساة.

لقد كان الإله ديونوسوس يصطحب فى جولاته و مغامراته جماعة مهرّجة من المخلوقات الأسطورية لا تمثل قوى الطبيعة المختلفة فحسب و إنما تمثل أيضاً انفعالات الإنسان وعواطفه، وكان أغلب هؤلاء الأتباع يسمون بالساتير ، الذين يسكنون الجبال و الأحراش و الغابات و هى مخلوقات أسطورية تتصف بالوقاحة و بأن نصفها إنساني و النصف الآخر حيواني.

وقد أحتل ديونوسوس مكاناً مرموقاً ، و أمكن للإنسان أن يزيل آلامه و شجونه و أن يسعد بالمديح و البهجة فى أعياده ، و سريعاً سيطرت عبادة ديونوسوس على مشاعر ووجدان الشعب الإغريقى ، فقد كانت هذه العبادة تمنح الإنسان إحساس بالحرية فى وقت سيادة حكم الفرد الاستبدادي على المدينة اليونانية.

ويحدثنا أرسطو الذى كتب بعد تلك الفترة من الزمان عن نشأة المأساة والملهاة فيقول : " لقد نشأت كل من المأساة و الملهاة بطريقة فجة ومن غير خطة مرسومة ولا فكرة مدروسة ، والشيء المؤكَّد هو أنه عندما

تطورت كل من التراجيديا والكوميديا ، فإن الشكل البدائى الهمجى لعبادة الإله ديونوسوس قد اختفى من الدراما واكتسبت شكلاً جديداً أكثر تهذيباً .

ويشتق أرسطو الدراما من الارتجال ، باعتبار أن بدايتها كان أولئك المنشدين الذين بدأوا الإنشاد ، و من ثم تميزوا عن الجوقة . و من الواضح أن أرسطو كان يعتقد ان التقابل بين الجوقة و المرتل قدم نقطة البدء فى تطور الحوار الدرامى . و الرأى الثانى يقول أن " الكورس التراجيدي" هو الذى أوحى لمعاصري سوفوكليس و يوريبيديس بفكرة المشهد الدرامي كما توجد أراء أخرى مُخالفة لهذا.

ومهما تعددت الروايات حول نشأة المأساة الأثينية ، فمن المؤكد أن المأساة قد نبتت من الرقصات و الأغانى ، ثم أخذت تتطور تدريجياً حتى صارت فناً قائماً بذاته، وصدق الذين قالوا بأن الأثينيين كانوا أصحاب الفضل فى جعلها فناً أدبياً رائعاً، فهناك تحول القاص إلى ممثل بالمعنى الصحيح ، و أصبح رئيساً للجوقة ، يقوم بالدور الأساسي ، فيمثل شخصية الإله ، كما يقوم بسائر الأدوار بأن يدخل خيمة و يغير ملامحه و ملابسه، و يمثل دور الرسول أو البطل .. و كان كل مرة يخاطب أفراد الجوقة فى موضوع مختلف، و بذا تعددت أغانيه و امتلأت المأساة حياة و حركة بفضل تنوع مهمته.

ونحن لا نستطيع أن نثبت أو نؤكد إن كان تم إدخال ممثل من خارج الكورس أم أن قائد الكورس قد استقل بنفسه و قام بأداء دور الممثل الأول، وهكذا بعد أن كانت الاحتفالية عبارة عن أناشيد جماعية فقط دخل فيها الحوار ، و هذا بلا شك أساس الدراما .

نشأة الدراما الإذاعية وتطورها :

الدراما الإذاعية ليست كشفاً جديداً يستمد عناصره من منـــابع لـــم يسبق لها وجود ، ولكنها تعتبر صـــورة جديـــدة للعـــروض التمثيليـــة ، والمحاكاة هي الأصل في التمثيل، ولكونها – المحاكاة – غريزة فطريـــة لا يتميز بها شعب عن شعب آخر فإننا نجد أن المحاكاة موجودة منذ القدم في انفعالات الإنسان البدائي في شتي أشكالها ، ومن هنـــا نجـــد أن الـــدراما الإذاعية شكل مميز في ميدان الفنون الدرامية ، ينتمي هـــذا الـــشكل إلـــي الأسرة الدرامية المعروفة بقوانينها وأصولها الفنية المتعارف عليها، ولكنه سرعان ما كون ملامحه الذاتية بنفسه من خلال الظروف التي وجد فيهـــا، وهي الطبيعة التي يتميز بها ميكروفون الإذاعة، حيـــث إن طبيعـــة هـــذه الظروف جعلته يغير من بعض الأسس والقواعد الثابتة التي تعارفت عليها الأسرة الدرامية نفسها ، مثل وحدتي الزمان والمكان مثلاً .

والدراما الإذاعية شأنها شأن كل كائن صغير ينمو في أسرة كبيرة ، فهي قد استمدت مقومات وجودها الأولي من ملامـــح الأســـرة الكبيـــرة – المسرح – فكانت تقلدها إلي أن تبينت الدراما الإذاعية ملامحها الخاصـــة بها ، وبدأت تعمقها وتبلورها.

والإذاعة عندما بدأت في مصر لم تقدم الدراما الإذاعية الخاصة بها ولكنها اعتمدت في بداية نشأتها علي المسرح لتنقل منه الحفلات المسرحية إلي المستمعين ، فكان لابد وقتها من مراعاة أن الفن الإذاعـــي أعمـــي لا يبصر ومن ثم لابد من إدراك أن مستمع الإذاعة لا يبصر هو الآخر شـــيئاً بالنسبة لما تقدمه له الإذاعة لأن التمثيل بالمسرح لا يتخذ الصوت وحـــده

فقط كوسيلة للتعبير يتحقق من خلالها الأثر الدرامي المطلوب ، ولكن هناك عين المشاهد التي ترصد الممثل وتحركاته ،وتشاهد ملابسه ومكياجه ، والديكورات التي يتحرك داخلها ، ومطابقة الزمان والمكان في المسرحية ، لأن المسرح يستخدم حاستين هما السمع والبصر ، فالمشاهد يشاهد بعينه ما يدور علي خشبة المسرح وكذلك ما يدور علي شاشة السينما ، وفي نفس الوقت يسمع أصوات الممثلين مع مساعدة المناظر والحركة في تفسير جزئيات العمل المعروض .

أما في الإذاعة فكانت المسرحيات تقدم بصورتها التي تعرض بها علي خشبة المسرح دون إعداد إذاعي يتفق مع طبيعة تلك الوسيلة ، لأنه بالرغم من محاولة المذيع في أن يكون عين المستمع التي تري الأحداث عن طريق تعريف المستمع بمكان وزمان المسرحية ، ووصف حركات وسكنات الممثلين والممثلات ، وكذلك دخولهم وخروجهم ،ووصف ألوان ملابسهم ، إلا أن المسرحية لم تصل بالصورة التي تتلاءم مع طبيعة الإذاعة من ناحية ، وطبيعة المستمع نفسه من ناحية أخري ، حيث إن المستمع لا يري شيئاً وقيام المذيع بوصف كل ما يدور علي خشبة المسرح لم يحل المشكلة ، بل كان عقبة في أحيان كثيرة، لأن المسرح يعتمد علي فترات صمت ، أو دخول أو خروج شخصية في صمت ، فهذه اللحظات الصامتة كان يندهش لها المستمع لأنها كانت تقطع عليه متابعة الأحداث من خلال الراديو في حين أنها في المسرح تكون مكملة لغرض ما أو هدف ما أو لبلورة جملة معينة في الحوار للوصول إلي تأثير درامي معين .

وهكذا أثبتت الإذاعة أنها لا تستطيع الاستمرار في نقل المسرحيات من المسرح إلي المستمع في بيته ، ومن هنا كان لزاماً عليها أن تبحث

لنفسها عن مسلك خاص يرضي جمهور المستمعين ، فحاولوا تطوير أسلوب تقديمهم للمسرحيات فنقلوا الفرق المسرحية بنفس مسرحياتها وممثليها إلي استوديوهات الإذاعة في محاولة للاستغناء عن المذيع فأصبح المذيع يقول : " هنا القاهرة " ثم نسمع الدقات المتتالية الخاصة بالمسرح لتنبيه المستمعين أن العرض قد أوشك علي البداية ، ثم نسمع الدقات الثلاث التي اشتهر بها المسرح ، وذلك لتنبيه المستمعين بأن العرض سيبدأ الآن ، وكانت المسرحية تقدم كما هي .

وبعد ذلك تطور الأمر أكثر ، فبدأوا في استخدام الموسيقي واستخدمت الموسيقي في بداية الأمر استعاضة عن دقات المسرح التقليدية في الإذاعة ،فكانت هذه الموسيقي بمثابة لحن مميز ، ثم أخذت الأمور تتطور أكثر فأكثر فاستغلت الموسيقي بديلاً لغلق الستار وفتحه ، أو الإظلام ثم الإضاءة وذلك للتعبير عن تغيير المكان أو مرور الزمان ، أي أن الموسيقي استخدمت كفواصل بين الفصل والفصل ، أو المشهد والمشهد، أي موسيقي انتقالية ومن هنا كانت بداية المسامع الإذاعية التي تعادل المشاهد والفصول واللوحات في المسرح .

ولكن نظام نقل الفرق المسرحية بأكملها إلي الاستوديوهات لم يكن البديل الوحيد أو التطور الوحيد بعد إذاعة المسرحية علي الهواء مباشرة من المسرح ، بل تطور الأمر بعد ذلك ، فبدأ الكتاب يبحثون عن سبيل آخر أيسر من هذا فلجأوا إلي الآداب الأجنبية يترجمون ويقتبسون ويكتبون تمثيليات خاصة بالإذاعة ، وكذلك لجأوا إلي التراث الشعبي ينهلون منه ، لأنه أيسر من غيره في ملاءمته تلك الوسيلة الجديدة (الإذاعة) ، حيث

إن التمثيليات المستمدة من التراث الشعبي تعتمد علي راو أو قاص يسرد علي المستمعين سير الأبطال وملاحمهم عن طريق القص أو الحكاية[٤] .

والاتجاه إلي الترجمة والاقتباس ، واللجوء إلي التراث الشعبي ، كان عن إدراك لطبيعة الإذاعة نفسها ، وعن إحساس فني بما ينبغي للتمثيلية الإذاعية أن تقوم عليه من عناصر ، كالمؤثرات الصوتية ، والموسيقي وغيرها وهذا الاتجاه مرحلة من مراحل التطور ، وقد بدأت تلك المرحلة في مصر ولم تنته حتي الآن، حيث تحاول الإذاعة دائماً أن تقدم لنا كل ما هو جديد[٥] .

إلا أن هذه التمثيليات في البداية لم تكن ذات مستوي جيد يتفق وإمكانيات الإذاعة ، فأدي بذلك ببعض المؤلفين إلي الاهتمام بدراسة البناء الفني للتمثيلية الإذاعية وما ينبغي لها من حرفية ، فاطلعوا علي الكتب الأجنبية التي تبحث في هذا الشكل الأدبي الجديد ، فبدأو يكتبون من خلال وعي ومعرفة ودراسة ، مستغلين كل العناصر التي يمكن أن تخدم هذه الوسيلة – الإذاعة – والتي تفرضها طبيعتها نفسها ، إلي أن أخذت التمثيلية الإذاعية تتطور وشيئاً فشيئاً حتي أصبحت ما عليه الآن.

---

(٤) عادل النادي، مدخل إلي فن كتابة الدراما (تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ١٩٨٧) ص ١٥٨

(٥) فوزي شاهين، التمثيلية الإذاعية (القاهرة: علم الكتب ، د.ت) .

نشأة الدراما التليفزيونية وتطورها :

بدأت الإذاعة ثم التليفزيون بث موادهما الدرامية معتمـدتين علـي القوانين "الأرسطية" للمسرحية ، وكانت هذه القوانين هـي المثـال الـذي يحتذي ولو تأمل الفنانون طبيعة الإذاعة الـصوتية وطبيعـة التليفزيـون لأدركوا أن لكل وسيلة إمكاناتها ، فإذا كان علي كاتب المسرحية لعدة آلاف من السنين أن يحصر نفسه في مساحة محدودة تؤدي فيها مسرحيته ، فإن هذه المساحة نفسها قد مرت بأشكال كثيرة عبر القرون إلا أن مظهراً وحيداً فذا من مظاهرها ظل ثابتاً لا يتغير ، ذلك أن جمعاً من الناس يحتـشد فـي كتلة واحدة وليس في أفراد متباعدين يستطيع مشاهدة الفعل الذي يـصوره الممثلون أو يحاكونه وقد أطلق علي هذا المزيج الذي يتكون من التمثيليـة وحلبة التمثيل والجمهور " المسرح " (٦).

وتأخر ظهور الدراما التليفزيونية ككيان مستقل له سـمات مميـزة وأسلوب خاص بسبب اعتماد التليفزيون على العروض التـي تقـدم علـى خشبة المسرح، وهذا ما كان يحدث فى سنوات ما قبـل الحـرب العالميـة الثانية....حين كانت المسرحيات تنقل من المسرح إلى شاشة التليفزيون مع استراحة يدق بعدها الجرس منادياً المشاهدين ليعودوا إلى مقاعدهم أمـام التليفزيون، وحتى بعد أن استؤنفت الخدمة التليفزيونية فى بريطانيا فى ٧ يونيو ١٩٤٦ حيث توقفت بسبب الحرب فإن دراما التليفزيون ظلـت فـى أساسها تعتمد على المسرح إلى أن بدأ إدراك أنه يمكن أن يكون للتليفزيون

(6) Roger M. Busfiold و The Play – Wrights Art., (N.Y: Harper and Brothers , 1981) P.22 .

فن درامي خاص به، تختلف جمالياته الأساسية عن كل من السينما والمسرح الحي.

ولقد اعتمد التليفزيون المصري في بداية نشأته علي المسرح والسينما اعتماداً كبيراً أدي إلي تأثر التمثيلية بها في هذا الجهاز الناشئ علي نحو ما وجدنا في التمثيلية الأولي التي قدمها التليفزيون العربي عند بدء إرساله "١٩٦٠" بعنوان " جهاز المعلم شحاتة " وهي تمثيلية اجتماعية معاصرة استغرق عرضها ست عشرة دقيقة [٧].

وتأسيساً علي ذلك يمكن القول إن التليفزيون لجأ إلي المسرح في البداية من حيث النص والإخراج نظراً لعدم وجود المؤلف والمخرج التليفزيوني المتخصص، حيث كان وجودهما نادراً ، وقد قام التليفزيون بعرض بعض المسرحيات مثل " مجنون ليلي " و " الصفقة " و" الدلوعة ".

وأنشأ التليفزيون ست فرق مسرحية منها " النهضة " و " الحرية " و " السلام " واختير لهذه الفرق نخبة من خريجي معهد التمثيل أتاح لهم التليفزيون فرصة الظهور كمواهب جديدة ، وقدمت هذه الفرق مسرحيات لكبار الكتاب والمؤلفين منها شئ في صدري و أرض النفاق والعش الهادئ والأرض ، ثم قدم التليفزيون بعد ذلك عدداً من المسرحيات منها المفتش العام و السكرتير الفني و شجرة الظلم واللص والكلاب والشوارع الخلفية[٨].

---

(٧) محمد أمين توفيق ، الدراما التليفزيونية في مصر (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥) ص ٥ .

(٨) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتليفزيون (القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ١٩٩٩) ص ١٠٤.

الفصل الثاني

أهمية الدراما

أهمية الدراما:

انتبه الكثيرون منذ أول عهد لظهور الدراما إلى أهميتها، وخطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه في توجيه سلوك الناس، وتعديل قيمهم الاجتماعية، والأخلاقية، وتغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه، بل هناك من اعتبرها أبعد الفنون أثراً وفاعلية في تشكيل العقل البشري، والثقافة الإنسانية بوجه عام.

أ. الأهمية الاجتماعية للدراما:

تقوم الدراما بدور بالغ الأهمية على نطاق واسع، في نقل معطيات الفكر والحياة بلغةٍ قوامها فهم مشترك، وبأدواتٍ أكثر نفاذا وفاعلية في تشكيل فكر ووجدان الجماهير لذلك أصبحت الدراما أداة مؤثرة في إحداث التغيير الاجتماعي، وفي التنمية الثقافية.

والدراما أداة من أدوات الثقافة والمعرفة، ووسيلة من الوسائل التعليمية الفعَّالة التي تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع، كما تلعب دوراً بارزاً في تشكيل قيم المجتمع، وعاداته، وفنونه، علاوة على استخدامها كوسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي، وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي، والنمو والتقدم المادي لدى المشاهد، وتحفيز القدرات الكامنة لدى المواطن.

فالدراما تعطي المشاهد القدرة على التحرك من مكان إلى آخر عن طريق ما يشاهده ومقارنته بما هو عليه، الأمر الذي يثير فيه الرغبة في

تحسين مستواه، حيث يقرّب الفيلم أو المسلسل من المشاهد طرق حياة أخرى مختلفة.

فقد أصبحت الدراما في الوقت الحاضر قوة تأثيرية لا يستهان بها، وقد صاحبت التقدم التقني في المجتمعات الإنسانية.

ب. التأثير التربوي للدراما:

الدراما واحدة من القوى التربوية العامة داخل المجتمع، ذلك إذا تعاملنا مع التربية بمفهومها الواسع.

وتشير معطيات الواقع إلى وجود زيادة ملحوظة في القدرة التربوية لوسائل الاتصال، والإعلام، حتى إنها استطاعت المساهمة في تشكيل البيئة بصورة واضحة، في الوقت الذي أخذ فيه التعليم النظامي يفقد احتكاره لهذه المهمة، وما يتصل بها من معرفة.

ومما يزيد من التأثير التربوي للدراما، أنها كما يقول أحد النقاد الإيطاليين، لا تقدم لنا أفكار الإنسان كما فعلت الرواية من قبل، بل تقدم لنا سلوكه، وتقترح علينا مباشرة ذلك الأسلوب الخاص.

ج. الدراما وسيلة من وسائل الاتصال الحضاري والثقافي:

الدراما تمثل جسور لقاء بين الشعوب بعضها البعض، ويعتبرها البعض ركناً أساسياً من الحضارة والفكر، ولها دور مهم في عكس روح العصر، وإدانة التخلف، وفتح عيون المشاهد ليرى في الصورة المرئية واقعه، وظروفه، وحقيقته.

فالأفلام بحكم انتشارها وتوزيعها على المستوى الدولي، وتجاوزها حواجز اللغة من خلال الترجمة، واعتمادها على الصورة كوسيلة للتعبير، وتركيزها على القضايا المختلفة ذات الطابع الإنساني، تشكل وسيلة من وسائل اتصال ثقافة، أو حضارة بثقافة أخرى، بغض النظر عن مستوى الثقافة أو درجة التطور الحضاري في المتصل أو المتصل به.

ومفهوم الثقافة في هذا المجال هو اعتبارها أسلوب ومنهج حياة، باعتبارها المناخ العام والشامل لحضارة من الحضارات.

والدراما تشارك وسائل وأنشطة أخرى في هذا الاتصال الحضاري والاتصال الثقافي مثل السياحة، الحروب، الكتاب، الإذاعات الموجهة، التجارة، اللغة، الهجرات، ونضيف إليها الآن؛ الإرسال التليفزيوني المباشر عبر الأقمار الصناعية، وشبكة الإنترنت.

د-الدراما وسيلة للاتصال الترفيهي:

اعترف جميع علماء الاتصال والباحثين فيه، بأن الترفيه، أو التسلية والإمتاع، تُعد إحدى الوظائف الرئيسية للاتصال، وأن الاستمتاع والاسترخاء، والهرب من مشاكل الحياة يُعد هدفاً في ذاته، يسعى إليه الجمهور المتلقي في العملية الاتصالية، في الوقت الذي يمثل فيه الترفيه عن الجماهير، وتخفيف أعباء الحياة عنهم، هدفاً من أهداف القائم بالاتصال، أي أن أهداف طرفي العملية الاتصالية تلتقي وتتفاعل حول عمليات الاتصال الترفيهي.

وعليه فإن التسلية والإمتاع هي نمط اتصالي مهم لأي إنسان، حتى ولو كان على مستوى الاتصال الذاتي، حيث يتذكر الإنسان بعض الحوادث السعيدة في حياته فيستعيدها في ذاكرته، ويعيشها مرة أخرى.

ويرى البعض أن وسائل الاتصال الشفهية المصورّة مثل السينما والتليفزيون، تهتم بعنصر الترفيه بصفة أساسية، وأن الجماهير تتأثر بالصور التي تتحرك على الشاشة وتبدو وكأنها حقيقة ملموسة، مما يدفع الجماهير إلى التفاعل القوي معها.

وعلى الرغم من إقبالهم على الاتصال الترفيهي أكثر من غيره، فإن رغبتهم قد تستيقظ شيئاً فشيئاً على عالم جديد تعيشه، وهذا بدوره قد يجذب آخرين إلى استخدامات جديدة لوسائل الاتصال، ومن هنا يجب اعتبار وسائل الترفيه هذه أداة للتعليم والتطوير.

إن الدراما تعتبر من أيسر الطرق لتوصيل المعلومات والمعارف إلى طالب العلم والمعرفة.

وهى أبلغ تأثيراً على العقول والنفوس من الكلمة المسموعة أو المكتوبة. فالصورة المتحركة لها تأثير كبير على الإنسان مهما كانت ثقافته، أو حضارته، أو نشأته. ويعبِّر المثل الصيني القديم عن ذلك بأن الصورة الواحدة تعادل عشرة آلاف كلمة.

هـ- الدراما كأداة لدعم التعليم النظامي:

يتسم الفيلم بعدة خصائص لها انعكاساتها على الدور التعليمي، ويمكن إيجازها في الخصائص التالية:

١- إمكانية عرض الفيلم وقتما نشاء، وبالتالي إمكانية عرضه أكثر من مرة، سواء على نفس المجموعة من المشاهدين، أو على غيرهم.

٢- إمكانية إيقاف الفيلم أثناء العرض، وبالفترة الزمنية التي نريدها، الأمر الذي يتيح الفرصة لمناقشة وتمحيص أي فكرة أو قضية يتضمنها هذا الفيلم، ربما استعصى فهمها أو استيعابها على المشاهد.

٣- وجود الصورة على الشاشة أثناء عرض الفيلم يعطي الفرص للشرح والاستيضاح بصورة أفضل.

٤- اللون عنصر أساسي وفعّال في زيادة التأثير التعليمي، بل في بعض الموضوعات التعليمية التي يتناولها الفيلم يكون ضرورة لا غنى عنها.

٥- يمتاز التليفزيون بقدرته على تجسيم الصورة المتحركة، واستخدام الصوت الذي يمكن استخدامه لخدمة التعليم.

٦- يمكن للتليفزيون أن يخلق جواً ملائماً للاكتشافات العلمية، وأن تثير الرغبة في المعرفة، وأن تنشر نوعاً من الإرشاد الخاص في مجالات الصحة العامة والزراعة كنوع من التعليم. ويستخدم هذا الشكل من التعليم خاصة في البلاد النامية، حيث لا يوجد العدد الكافي من المرشدين الزراعيين والصحيين، ففي هذه الحالة يصبح الفيلم ضروريًا لنشر المعارف العلمية.

٧- تستطيع التليفزيون أن ترفع من نوعية التعليم في المدارس، وذلك بعرض أفلام تستطيع أن تضفي الكثير من المعلومات الجديدة على الطلاب.

٨- يمكن للتليفزيون أن يسهم في تأهيل المعلمين، وأن يتيح إدخال مواد جديدة، وطرق تعليمية جديدة، تساعد في تدعيم قدرتهم التعليمية تجاه الطلاب.

٩- يمكن للتليفزيون أن يلعب دوراً في تعليم الطلاب تقنيات ومهارات جديدة، بل ويعيد توجيه سلوكهم الاجتماعي.

١٠- يمكن للتليفزيون أن يُوجد أساليب جديدة في التفكير والسلوكيات، وأن يثير الرغبة في الاكتشافات، والتعليم لدى الجماهير.

و. الدراما والتنمية:

تُعد الدراما التليفزيونية من الوسائل التي تستخدمها العديد من الحكومات لدعم جهودها من أجل التنمية. وقبل الدراما استخدمت الحكومات الكلمة المكتوبة بواسطة الصحافة، والمطبوعات على اختلاف أنواعها، والكلمة المسموعة بواسطة الإذاعة.

تلجأ الحكومات إلى هذه الوسائل من أجل دعم الوحدة الوطنية، أو من أجل إعداد الرأي العام لقبول السياسة التي تنتهجها لإجراء التغيير المطلوب، فوسائل الإعلام تتيح للقادة السياسيين الاتصال بكل فئات المجتمع.

وفي البلاد المتعددة اللغّات تعمل وسائل الإعلام على نشر اللغة المشتركة بين كل الأقاليم ونشرها مما يساعد على الوحدة الوطنية، كما أن مشاركة المواطنين في الحياة السياسية سواء على الصعيد القومي، أو على الصعيد المحلى، تتطلب تياراً منتظماً من الأخبار يصل إلى الجميع.

باستطاعة الدراما أن تقدم طرق الإعلام التي لا غنى عنها لتطور الدولة العصرية، وهي ضرورية لمشاركة الجماهير في العمل الحكومي، وباستطاعتها الحث على المساهمة في عمليات التحديث، وإيجاد أساليب جديدة في التفكير.

ز. الأهمية الاقتصادية للدراما:

توجد الدراما فرص عمل للقوى العاملة الماهرة، وغير الماهرة، فهي تحتاج إلى تخصصات من الفنيين الذين تتوافر لديهم المهارات اللازمة لأداء أعمال معينة، كما تتطلب بعض العاملين الذين لا تتوافر لديهم أي مهارات خاصة.

وتعتمد الدراما على مجموعة كبيرة من الصناعات، والحرف الأخرى التي يعددها البعض بحوالي ٧٥ حرفة ومهنة، من هذه الصناعات صناعة الشريط الخام، والأجهزة، ومواد البناء، وجميع لوازم الديكور، وأدوات الكهرباء، والنجارة.

خصائص الفيلم كشكل إبداعي:

الفيلم الدرامي كشكل للتعبير يماثل الوسائط الفنيـــة الأخــرى، لأن الخواص الأساسية لهذه الوسائط منسوجة في صميمه.

فالفيلم يوظف العناصر التكوينية للفنون البصرية كالخط، والــشكل، والكتلة، والحجم، والتركيب وعلــى غــرار الرســم الزيتــي، والتــصوير الفوتوغرافي، يستغل الفيلم التفاعل الدقيق بين الظل والنور، وعلى غــرار النحت يتناول الفيلم ببراعة المكان بأبعاده الثلاثة، ولكنــه شــأن التمثيــل الإيمائي Pantomime، يركز على الــصور المتحركـــة، وهــذه الــصور المتحركة لها إيقاع موزون، وتشبه الإيقاعات المركبة في الفيلم تلك الكائنة في الموسيقى والشعر. كما أن الفيلم شأن الشعر على وجــه الخــصوص، يعبّر من خلال التصور الذهني، والاستعارة المجازية، والرمز، وعلى غرار الدراما، فالفيلم يعبر بصريًا ولفظياً، بصرياً من خــلال الفعــل والإشــارة، ولفظياً من خلال الحوار. وأخيراً، على غرار القصة، يبسط الفيلم أو يضغط الزمان والمكان، بالارتحال إلى الأمام وإلى الــوراء بحريــة فــي نطــاق حدودهما الرحيبة.

والفيلم غير محدد، ليس فحسب في اختياره مادة الموضــوع، بــل أيضاً في مدى معالجته لتلك المادة، إذ يمكن أن يراوح طابع فيلم من الأفلام ومعالجته لموضوعه، فيما بين القصيد الغنائي والملحمي، ويمكنه أن يركز على الحقائق السطحية والأمور الحسيّة الخالصة، أو يغوص فــي أعمــاق النظر الفكري أو الفلسفي.

كما يمكن لأي فيلم أن يرنو إلى الماضي، أو يسبق آفاق المستقبل، ويمكنه أن يجعل بضع ثوان تبدو كأنها ساعات، أو يضغط قرناً من الزمان في دقائق، وأخيراً، يمكن للفيلم أن يضرب على أوتار الشعور جميعًا من أرق العواطف، وأرهفها، وأجملها إلى أقساها ضراوة، وعنفًا، وتنفيراً.

يملك الفيلم القدرة على التخيُّل ويملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته - فإنه يملك القدرة نفسها على بلوغ أبعد آفاق الخيال، كما نجد في أفلام الرسوم المتحركة التي بلغت قمتها في الإبداع الخيالي على يدي والت ديزني. فالمتفرج يشاهد بعينيه على الشاشة ما قد لا يصل إليه في أحلامه وأوهامه، فهو يرى بالفعل البساط السّحري طائراً محلّقا فوق مدن الشرق القديم، في حين تدب الحياة في الكائنات التي لم نسمع عنها إلا في الأساطير مثل ميكي ماوس، والأقزام السبعة. وتتحرك أمامنا عجائب الطبيعة، مثل العجائز البالغين من العمر ألف عام، والعمالقة في مواجهة الأقزام... الخ، كذلك فإن المعاني المجرَّدة يمكن أن تتحول إلى شخصيات متجسّدة، والأصوات إلى أشكال ملموسة، وبهذا يمكن للفيلم أن يحيل العجائب إلى وقائع، وأن يسجل الواقع الراهن، ويجعل منه جزءاً من الوجدان الإنساني على مر العصور.

يملك الفيلم القدرة على تغيير قوانين الزمان والمكان، فالفيلم الروائي يشبه الرواية والمسرحية في اعتماده على شخصيات وحبكة، ويشبه مخرج الفيلم كاتب الرواية في قدرته على تغيير المنظر في لحظة من الزمن، لكن المخرج يغيّر المنظر دون حاجة إلى تفسير مثل هذا التغيير، لأن المتفرج يعي سبب التغيير، أما الروائي الذي يتبع هذا المنهج بنفس السرعة، فإن القارئ قد يضل طريقه إذا لم يكن في يقظته الكاملة.

أما الدراما فتوفر على المتفرج كل هذا العناء، لأن الصور المتتابعة تتعامل مع العين أكثر من تعاملها مع الخيال، هنا تكمن قدرة الدراما على التلاعب الحر بقوانين الزمان والمكان، ذلك التلاعب الذي يمنحها جمالياتها الفنية الخاصة بها، فمن خلال القطع، يستطيع المخرج أن يختار الصورة التي تتمشى مع السياق الفيلمي الذي وضعه في ذهنه مسبقا، وهذا الاختيار لا تحده أية اعتبارات زمانية أو مكانية، ومن ثمّ يتحوّل مضمون الفيلم ومادته إلى عالم مادي قائم بذاته، وخاضع لأوامر المخرج لتشكيله من جديد.

فالمخرج يختار منه المناظر والأصوات التي تخدم فكرته الرئيسية، ثم يربط صوره بدلالات حسية وانفعالية، بحيث يؤدي التتابع بين الصورة والصورة التي تليها، إلى خلق معنى أكبر وأشمل مما تحويه كل صورة على حدة من مكونات مرئية.

والفيلم لديه القدرة على فتح عالم جديد، ويوضح أحد الكتاب أن الفنان الدرامي يعرض العالم لا كما يبدو موضوعياً فحسب، بل ذاتيا أيضاً، إنه يخلق عوالم راقصة جديدة، يستطيع فيها مضاعفة الأشياء ويدير حركاتها وأفعالها إلى الوراء أو يعجلها، إنه يبرز إلى الوجود عوالم سحرية حيث تختفي قوة الجاذبية، وتعود الأشياء المكسورة سليمة، إنه ينشئ قناطر رمزية بين الأحداث والأشياء، بين المواقف والشخصيات التي لم يكن بينها صلة في الواقع، إنه يدخل في تكوين الطبيعة أشباحاً مرتجفة مفككة الأجسام، وأماكن ملموسة، إنه يوقف تقدم العالم والأشياء ويغيرها إلى حجارة، إنه يبعث نسيم الحياة في الحجر ويمنحه الحركة، إنه يخلق من

المكان غير المنظم، وغير المحدد صوراً جميلة الشكل عميقة الدلالة، ذاتية ومعقدة مثلما يحدث في الفن التشكيلي.

الدراما هي أكثر الفنون تركيباً، لأنها تستخدم بقية الفنون الأخرى، ولذلك تسمى أحياناً فن الفنون الممزوجة، بالإضافة إلى تدخل الصناعة في كل مراحلها، لقد ترك كل فرع من فروع الفنون التقليدية بصماته على الفيلم، كما أسهم في تحديد قواعد تكوينه، فإلى جانب الرسم التقليدي، هناك الرسم على الشاشة، وإلى جانب الأدب المكتوب، هناك الأدب المرئي والمسموع، وإلى جانب العرض المسرحي، هناك العرض على الشاشة، وأخيراً إلى جانب الموسيقى التقليدية، هناك موسيقى تحكم تركيب العمل الدرامي.

ويميل بعض المفكرين إلى اعتبار الدراما لوناً جديداً من ألوان الفنون التشكيلية، لأن الصورة تقوم فيها بالدور الرئيسي.

الفصل الثالث

عناصر البناء الدرامي

عناصر البناء الدرامي:

البنـــاء الدرامي :

بناء القصة هو نفسه البناء الدرامي Dramatic Structure ، هذا البناء شائع في معظم الأفلام والقصص والتمثيليات ، حيث نجـد فـي إطار هذا البناء شخصية رئيسية أو بعض الشخـصيات الرئيـسية تحـاول بشكل جدي أن تحصل علي شئ ما ، ومن خلال القصة نجد هذه الشخصية أو هذه الشخصيات تتغلب علي كل العقبات وفي النهاية وبعد صراع تـنجح في هذا إذن فالبناء الدرامي يشمل ما يذكره أرسطو مـن بدايـة ووسـط ونهاية.

<u>فالبداية</u> تتضمن الخلفية والموقع وتوضح الشخصيات وعـادة مـا نسميها التمهيد أو الشرح exposition والأهـم فـي بدايـة القـصة أو المسرحية أو الفيلم أو التمثيلية أو أي شكل سـردي Narrative Form أن نعرف الجمهور بالجو الدرامي الموجود فـي العمـل ، فمـثلاً يعـرف الجمهور أن سندريلا تعيش كالخادمة في بيت أبيها بعد أن تزوج من امرأة أخري غير أمها بعد أن ماتت ، كما يعرف كيفية معيشتها مع بنـات هـذه المرأة ولون الحوائط وبعض المعلومات عن حالتها النفسية .

أما <u>الوسط</u> فيعد جسم القصة ويبدأ بنقطـة الهجـوم Point of attack عندما يحدث تغير ويطرق علي الباب رسول الأمير ويحضر دعوة للحفل الذي سيعمله من أجل أن يختار زوجة ، وهنـا يحـدث التـشويق ، ونأمل في أن تتزوج سندريلا من الأمير حتي تنتهي معاناتها ، ولكن بنـات

زوجة الأب سيذهبن ولديهن ثياب جميلة ، ومن ثم نشفق علي سندريلا التي لا تستطيع أن تذهب وتتطور الأحداث ونشعر أن هناك فرصة حتي تحضر سندريلا الحفل وهذا ما نسميه الذروة Climax أي أقصي تعقد للأحداث فإما أن تنجح سندريلا في أن تصبح أميرة بعد الزواج وإما أن تظل خادمة للأسرة وهذا يؤدي إلي التشويق.

أما النهاية فيتضح من خلالها ما ستقوم به البطلة وكيف ستتغير سندريلا وتصبح أميرة وتعيش في سلام مع الأمير ، وهذا ما نعني به الحدث الهابط Falling action بعد الصراع الذي خاضته ، وبعد أن حبسنا أنفاسنا بعد أن ضاع الحذاء الذي كانت ترتديه وكيف أن قدم سندريلا ناسب الحذاء(٩) .

وبالتالي تحتوي الدراما عادة علي سلسلة من الأحداث وخاتمة لها، ونجد فيها علي الأغلب قراراً ما أو حلاً للمشكلة وباللغة الاصطلاحية للدراما فإن ذلك يطلق عليه (حل العقدة) أي حل الصراع .

عناصر البناء الدرامي:

أولاً – الفكرة Theme:-

الفكرة هي صلب العمل الدرامي حيث يجب أن يحوى العمل علي مضمون ما يريد الكاتب أن يمارسه أو يناقشه دراميا، فالفكرة الدرامية هي هذا المفهوم أو الرؤية التى يود الكاتب أن يحرك عقل المشاهد في اتجاهها

(٩) عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص ٢٢.

أو التى يريد الكاتب أن يصل بها للمشاهد من خلال عمل مكتوب، ثم تـأتي مرحلة العرض لتبلور وتجد تلك الرؤية .. ومن المفترض في المخـرج أن يعمقها بوسائل العرض الفنية المختلفة .. والفكرة يجب أن تكـون محـددة وواضحة ... فهي المادة الأساسية للرواية ويجب أن تشتمل علـى رأي أو قضية حول موضوع معين.

وهناك بعض الشروط التي يجب أن تتوافر في الفكرة:

١. ألا تكون مفروضة علي العمل الدرامي بل يجب أن تكون نابعة من داخله.

٢. يجب أن تكون الفكرة متضمنة في الشخـصيات والأحـداث التـي يقدمها الكاتب .

٣. يجب أن يتم التعبير عن الفكرة من خلال القصة والأحداث لا عـن طريق عرضها علي لـسان أحـد الشخـصيات ، حتـي يتـذكرها الجمهور.

٤. يجب أن تخدم الفكرة النص الدرامي بأن تصبح نقطة البدايـة فـي العمل الدرامي .

٥. يمكن التعبير عن مختلف الأفكار في العديد من المجالات الاجتماعية والثقافية وغيرها ، ولكن يشترط أن نجعل الجمهور يهـتم بهـذه الفكرة ويؤمن بالأحداث التي تجري فيها حتي وإن كانت خيالية[١٠].

---

(10) Peter E.Mayeux . Writing for The Electronic Media . 2nd ed., (Madison : WCB Brown & Benchmark , 1994) . P. 359

٦. أن تحمل الفكرة قيمة إنسانية تهم أكبر عدد ممكن من الناس.

٧. أن تكون الفكرة صادقة ولها حقيقة موضوعية بالنسبة لكل الناس .

٨. أن تتعلق الفكرة بمشكلة أو قضية من القضايا التي تواجه الإنسان.

٩. أن تسعي الفكرة إلي إثارة العواطف ، فالأفكار الجيدة فقط هي التي يمكنها أن تثير العواطف فتكون عملاً دراميا ناجحاً .

١٠- أن تكون الفكرة مركزة وواضحة بالنسبة للجمهور وعلي سبيل المثال الفكرة في ماكبث هي الطموح ، وفي عطيل هي الغيرة ، وفي هاملت هي الانتقام ، وفي يوليوس قيصر هي القوة السياسية وفي روميو وجوليت هي حب الصبا [١١].

أنواع الفكرة:-

الفكرة السليمة المنطقية: هي التي تكون فيها الأحداث تتمشى مع موضوع الفكرة.

الفكرة القوية: هي الفكرة التي تكون أقوى من الشخصيات، بحيث تتحول الشخصيات إلى مجرد قطعة خشبية في مواقف معينة.

الفكرة الجيدة: هي الفكرة التي يكون فيها توازن بين الحبكة ورسم الشخصية بحيث لا تطغي إحداهما على الأخرى.

---

[١١] عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون (القاهرة :دار الفكر العربي، ١٩٨٨) ص ص ٥٧-٥٨.

مصادر الأفكار :

من بين أهم المصادر للأفكار الدرامية نذكر ما يلي :

١- الحياة والطبيعة تمثل المصدر الأساسي الشامل لجميع الأفكار الدرامية والتي يعود لها الكاتب للاختيار والانتقاء المناسب لتحقيق الهدف من الكتابة .

٢- التاريخ الإنساني وما حدث فيه من أحداث وحروب ولقاءات ومفارقات إنسانية كبيرة ومعقدة وصراعات مثيرة للغاية .

٣- السيرة للأشخاص أو الجماعات .

٤- الإعداد من الأعمال الأدبية المشهورة والمهمة وإخضاعها لشروط الكتابة الإذاعية أو التلفزيونية أو السينمائية فالراوية الأدبية مثلاً كشكل أدبي لا تصلح لتقديمها للإذاعة أو التلفزيون أو السينما ، إلا بعد إعادة كتابتها وهذا ما يسمي بالإعداد .

٥- الاقتباس ، أي أخذ الفكرة من مصدر آخر ، ومجتمع آخر ، وزمن آخر وتحويره بالشكل الذي يناسب طبيعة المجتمع الذي ستقدم له.

٦- التأليف والابتكار وذلك بالاعتماد علي خيال الكاتب ووعيه بالحياة كمصدر أساسي من مصادر الكتابة الدرامية .

يري بعض الكتاب أهمية وضرورة وجود فكرة للرواية ، ويري البعض الآخر أنه من الأفضل اختيار شخصية تنسج حولها الأحداث ، إلا

أننا نري ضرورة وجود فكرة للرواية مع شخصيات مرسومة جيداً بشرط ألا تطغي فكرة الرواية علي الشخصيات .

ثانياً – الشخصية Character :-

استعملت كلمة Character استعمالاً شائعاً في جميع مجالات الدراما، والترجمة الحرفية لكلمة Character هي الخلق ولكن الاستعمال الدرامي للكلمة لم يقصد به هذا المعني والمقصود هو الشخصية، كما يقصد بكلمة Characterization إبراز الصفات المميزة للشخص وبمداومة الاستعمال الدرامي للكلمة وبمرور الزمن أصبحت كلمة Character مرادفاً لكلمة الشخصية رغم أن الترجمة الفعلية للشخصية Personality.

ويجب علي الكاتب عند اختيار شخصياته أن يرسمها بدقة وعناية حتي يشعر المتلقي أنها شخصيات حقيقية وأنه قد يقابلها في الحياة .

إن كل شخصية درامية يجب أن يكون لديها مجموعة فريدة من القيم والمعتقدات والأهداف التي تؤمن بها وتتحدث عنها وتتصرف طبقاً لها ، وتتضح سمات الشخصية في استجابتها للمواقف التي تمر بها ، كل هذا يجب أن يعرفه الجمهور ، ويجب أن توضح للجمهور أهداف كل شخصية حتي نصل إلي الصراع والذي يدفع بالحبكة إلي الذروة .

والكثير من الناس من يظن أن الكاتب يتخيل الشخصية الدرامية.. أو يخترعها، هذا ظن خاطئ .. فالخيال والاختراع لا يؤديان إلا إلى خلق شخصيات ميكانيكية غير حقيقية، ولكن هذا لا يعني أن الكاتب يستعمل في

قصته أشخاصاً يعرفهم. فالكاتب عندئذ يصبح مصوراً فوتوغرافياً .. والمصور الفوتوغرافي قد يكون فناناً وقد لا يكون كذلك.

والفن لا ينقل لنا الواقع .. بل يعطينا مظهراً أو شكلاً للواقع .. وهذا ينطبق على الفارق الذي نلاحظه بين الأشخاص الذين نراهم في الحياة العامية وبين الأشخاص الذين يبعثهم الكاتب الدرامي إلى الحياة في قصص.

وعلمية اختيار الشخصية الدرامية ليست عملية ابتكار .. فالابتكار يؤدي دائماً إلى شخصيات غير واقعية. والطريقة المفضلة لاختيار الشخصية هي الالتجاء إلى النماذج الحية ووسيلة الكاتب إلى إتقان هذا العمل هي التعود على ملاحظة الناس. وهذا لا يتأتي إلا بالاهتمام بمقابلة الأشخاص الذين يختلف نوع حياتهم عن نوع حياته .. ومقابلتهم في مجتمعهم وكواحد منهم، ومحاولة ملاحظة تفاعلهم الطبيعي إزاء الأحداث والمواقف. ومن طبيعة هذه التفاعلات يستطيع أن يستخلص الخواص الخفية لشخصية كل منهم. والمصدر الآخر للكاتب في التعرف على شخصياته هو الإطلاع لمحاولة الاستفادة من خبرات الكتاب الآخرين ..

وتصوير الشخصيات عملية تدخل إجمالاً تحت عنوانين رئيسيين: التصوير المباشر والتصوير غير المباشر.

١ - ***التصوير المباشر للشخصية***:-

التصوير المباشر يتحقق بطريقة واحدة فقط. أن يقول الكاتب للمستمع أو المشاهد بطريقة مباشرة ما يريده عن خواص الشخصية .. أي أن يصور الكاتب الشخصية عن طريق الشرح المباشر.

٢- التصوير غير المباشر:-

يكون التصوير غير المباشر عندما يقدم الكاتب للمستمع أو المشاهد بعض الحقائق ويترك له الوصول إلى نتائج فيما يختص بخواص الشخصية.

والتصوير غير المباشر يترك في المشاهد شعوراً بأنه حر في الوصول إلى النتائج التي يريدها "ولهذا فهو أكثر تشويقاً من التصوير المباشر.

أنواع الشخصيات :

يمكن أن تنقسم الشخصيات إلي أنواع عديدة[١٢] :

أولاً: علي أساس الدور الذي تلعبه : شخصيات رئيسية : وهي التي تقوم بالأحداث الرئيسية وتساهم في تطور الأحداث وأحياناً يطلق عليها الشخصيات المحورية وقد تكون شخصية واحدة أو اثنين في العمل الدرامي، وشخصيات ثانوية : وهي التي تساعد الشخصيات الرئيسية أو تظهرها ، وهذه الشخصيات الثانوية تلعب دوراً صغيراً في الأحداث .

وهناك أيضاً الشخصيات الهامشية التي تظهر في فترات ضئيلة للغاية كالساعي أو بائع الجرائد .

---

(١٢) عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص ص ٤٧-٤٩.

ثانياً : علي أساس طبيعة الدور : شخصيات طيبة أو جيدة يتعاطف معها الجمهور وتقوم بأدوار إيجابية وشخصيات سيئة أو شريرة تقوم بوضع العراقيل أو العقبات أمام الشخصيات الرئيسية أو تختلف معها في المبدأ ، وشخصيات تجمع بين سمات الشخصيات الطيبة والشريرة معها .

ثالثاً : علي أساس النمو والتطور : شخصيات نامية متطورة تتغير مع الأحداث وتتضح شيئاً فشيئاً وشخصيات راكدة ثابتة لا تتغير أبداً كنمط القوي الذي لا ينهزم أبداً أو البارد الذي لا يثور .

رابعاً : علي أساس طبيعة التمثيل : شخصيات يغلب عليها الطابع الكوميدي، أو يغلب عليها الطابع التراجيدي أو المأساوي التي تبرع في أداء أدوار الحزن .

التصوير الساكن والمتحرك للشخصية:-

١- *التصوير الساكن*: الأقسام الرئيسية للتصوير الساكن هي:-

أ - الاسم:

للاسم أهمية خاصة بالنسبة لتصوير الشخصية .. وهو عادة أول الوسائل التي يستعملها الكاتب في شخصية إذ أن الشخصيات تقدم للمشاهد من خلال أسماء والاسم هو الوسيلة الأولي لتعرف المشاهد على الشخصية .. ويجب أن يتمشى مع الخاصة السائدة وكذلك مع العواطف السائدة لها ومع سنها ونوعها وعملها أو مهنتها.

والكثير من الأسماء يدلل على الشخصية .. بل أن بعضها يدلل أيضاً على الوسط الاجتماعي والمظهر الشخصي. والأسماء الخشنة تستعمل عادة للتعبير عن القوة .. أما الأسماء الناعمة فتستعمل للتعبير

عن النعومة وعملية اختيار اسم الشخصية تحتاج إلى تأن كى يتلاءم الاسم مع خواص الشخصية ما لم يكن الهدف هو تصوير التناقض، وهذا عادة يستعمل في القصص الفكاهية حيث يكون التناقض مطلوبا. مثل مسلسل كريمة كريمة، وهي شخصية تتسم بالبخل الشديد.

ب- *الملامح:-*

هناك الكثير من الخواص الجسمانية والتى لا تلفت نظر الكثيرين رغم أهمية دلالتها .. والكاتب يحتاج في عمله إلى الإلمام التام بكل هذه التفاصيل المتعددة بحيث يستعملها تلقائياً وبمجرد الحاجة إليها .. والطريق الوحيد إلى ذلك هو دقة الملاحظة ..

ج- *التعبير المألوف:-*

يقصد بالتعبير المألوف تعبير الوجه الساكن لا التعبيرات المتغيرة للعينين أو الشفتين. وملاحظة أوجه الناس وهم في حالة سكون. في هذه الحالة فقط تتضح بعض معالم الشخصية.

د- *الملابس:-*

الكاتب يستطيع أن يستنتج الكثير من خواص الشخصية عن طريق ملابسها ، فخواص الشخصية تلعب دوراً كبيراً في اختيار الملابس، ونحن نصدر حكمنا على الناس من ملابسهم يومياً وفي كل وقت. والتفاصيل الدقيقة بالنسبة للملابس هي: الثمن بالتقريب .. الألوان .. تركيب الألوان .. الذوق .. عمر الملابس .. نظافتها ..

ه - *المكان:-*

المكان الذي تتواجد به الشخصية له دور مهم بالنسبة لتصوير الشخصية .. إذ يستطيع الكاتب أن يصور للمتلقي خواص الشخصية إما

عن طريق التشابه أو التناقض. وعند استعمال الطريقة الأولي يكون المكان الذي يختاره الكاتب للأحداث متمشياً مع خواص الشخصية .. أما عند استعمال الطريقة الثانية فيجب أن يكون المكان متناقضا بشكل حاد مع خواص الشخصية.

ويمكن تصور التناقض الحاد في التصوير من خلال آنسة جذابة ترتدي فستاناً أنيقاً على أحسن طراز وهي تقف في وسط حجرة عميقة من طراز قرن مضي .. إنها تبدو كنغمة شاذة وسط هذا المكان الأثري المتهدم.

و- المهنة:-

المهنة وسيلة مهم جداً استعمالها في تصوير الشخصية ، وعلي الكاتب توضيح مهنة الشخصية في بداية العمل للمساعدة علي رسم صحيح للشخصية ونقله جيداً للمتلقي.

٢- التصوير المتحرك:-

التصوير المتحرك هو تصوير الشخصية أثناء أداءها للعمل، والسؤال الآن كيف يعبر الإنسان عن شخصيته عن طريق "الفعل"،؟ يمكن تقسيم "الفعل" الذي قد يستعمل كوسيلة تساعد على التصوير المتحرك إلى قسمين رئيسيين .. الحركات العضلية والحديث .. ويمكن تجميع الحركات العضلية في النقاط التالية:-

أ- السير:-

من أهم الأفعال المميزة للشخصية، والسير عملية تلقائية وجميع الحركات التلقائية – أي تلك التى لا يتحكم فيها العقل الواعي – تسمع بتعبيرات حرة عن الشخصية وفقاً لتحكم الشخص في الحركة.

ب- الإيماءات:-

الإيماءات تنبعث عن انفعالات غير إرادية والكاتب المدقق سوف يجد في إيماءات الناس في الحياة اليومية .. بل من مجرد محاولتهم للإمساك عن الإيماءات، كتاباً مفتوحاً ينهل من مادته كيفما أراد لو توصل إلى المقدرة على فهم تلك اللغة(١٣).

ج- تعبيرات الوجه:-

عندما نقابل شخصاً ما لأول مرة فإن أول ما نفعله هو أن تنظر إلى وجهه ونحن نفعل ذلك بطريقة تلقائية، فهناك خبرة طبيعية في إمكان الوصول إلى رأى سريع عن خواص شخصية الإنسان بمجرد النظر إلى وجهه .. ومن التعبيرات المتحركة للوجه والتي لها دلالاتها على خواص الشخصية ما يلي:

١- العين والنظرة:-

الشخصية التي يتحدث عنها الكاتب في قصته قد تكون لامرأة متوسطة العمر، رقيقة، ودودة، متحفظة في حياتها .. مثل هذا الوصف قد لا يوصل المشاهد إلى النتيجة المطلوبة ما لم يصحب هذا الوصف شيء

---

(١٣) عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص ص ٩٦-١٠١.

ما يدل على صحته .. كأن يقول مثلا نظرت إليه بعينيها الصافيتين الخاليتين من الإحساس بمشاكل هذا العالم.

ب- تعبيرات الوجه الأخرى:-

يقصد بها تعبيرات الوجه وهو في حالة راحة تدل على السن والنوع مثل رجل عجوز أم شاب امرأة كبيرة أو فتاة في مقتبل العمر فلكل منهم تعبيرات حركية خاصة.

أو تصوير الشخصية باستعمال تعبيرات الوجه وهو في حالة انفعال عاطفي، ويتفاوت الناس في الطريقة التي يعبر وجه كل منهم عن الانفعالات، وقد تجد شخصاً يظهر الغضب عليه عن طريق تقلص عضلات وجهه بينما بالنسبة لشخص آخر قد نجد الغضب معبراً عنه باحمرار في وجهه وابتسامة باردة على فمه، وشخص ثالث قد تقرأ الغضب في عينيه من خلال شرارة سريعة لا تلبس أن تتلاشي ثم يحل محلها ابتسامة صفراء. وهكذا.

التصوير المتحرك باستخدام الحديث والدوافع:-

ا - الحديث:-

الحديث الطبيعي المناسب للشخصية ولمستواها الاجتماعي والثقافي من أهم مستلزمات العمل الدرامي، والحديث الطبيعي المقنع من أصعب الأمور بالنسبة للكاتب ما لم يكن على درجة عالية من الخبرة، والسبيل الوحيد السهل لكتابة حديث طبيعي مقنع هو أن لا يحاول الكاتب كتابة أي حديث من داخل، بل أن يدع الشخصية تتكلم[١٤].

---

(١٤) المرجع السابق، ص ١٠٢.

٢ - الدوافع:-

وراء كل فعل نؤديه يوجد دافع إرادي أو غير إرادي وهذا الدافع الذي يكمن وراء كل فعل هو أكبر قوة ملزمة، وهى المسئول عن جميع التغيرات التي تحدث في حياة البشر فالدافع الكامن وراء أي فعل يكون عادة أكثر دلالة عن الشخصية الدرامية من الفعل نفسه .. ولهذا السبب يتحتم على الكاتب الدرامي أن يتأكد من أنه قد وفر لشخصيات قصته دوافع قوية منطقية وذات دلالات .. هذه الدوافع قد تكون حسنة وقد تكون سيئة وفقاً لنوع الشخصيات ولاحتياجات الحبكة .. وعلى الكاتب أن لا يسمح أبداً بأن تكون هذه الدوافع هزيلة أو ضعيفة أو قليلة الأهمية، وأهمية هذا لا تقتصر على تصوير الشخصية بل تنعكس أيضاً على القصة جميعها.

ثالثاً - الصراع الدرامي Conflict:-

هناك تعريف للصراع الدرامي يقول: "إن الصراع الدرامي هو صراع اجتماعي تمارس فيه الإرادة الواعية ويكون على شكل أشخاص يكافحون ضد أشخاص آخرين أو أفراد ضد مجموعات أو مجموعات ضد قوى اجتماعية أو قوى طبيعية".

فمباراة في المصارعة هي صراع بين شخصين، و الحروب هي صراعات بين دول ، فمباراة الملاكمة والحروب توفر المادة الكامنة للدراما، المادة اللازمة لصراع اجتماعي والذي بدوره يمكن أن يستخدم كأساس لمادة درامية حقيقية ..

ويمكن أن يأخذ الصراع عدة أشكال هي[١٥]:

١- صراع فرد ضد فرد : فقد يتصارع شخصان رياضيان في أحد المسابقات العالمية وقد يأخذ هذا الشكل صراع مجموعة ضد مجموعة أخري ، حيث تحاول كل مجموعة أن تتفوق علي الأخرى، أو صراع دولة ضد أخري.

٢- صراع فرد ضد نفسه : وصراع الفرد مع ذاته يؤدي به إلي اتخاذ قرار ما وتدخل الأفلام التي تعرض لتأنيب الضمير في هذا الشكل .

٣- صراع فرد ضد النظم والقوانين : فقد يصارع البطل القوانين أو النظم الموجودة في المجتمع .

٤- صراع فرد ضد القدر : هذا النوع من الصراع قد يدفع الشخصية الرئيسية لمواجهة كوارث الطبيعة .

وهناك بعض العناصر يجب أن تتوافر في الصراع[١٦]:

١- إمكانية تصديق الصراع واحتمال حدوثه .

٢- أن يكون لموضوع الصراع صدي في نفوس أكبر عدد من الناس سواء لتناوله شيئاً يمس عقيدتهم أو حياتهم .

---

(15)Peter E. Mayeux (1994) . Op.Cit., PP. 364 – 366

(١٦) محمد بسيوني ، مبادئ عامة في البناء الدرامي ، مجلة الفن الإذاعي، العدد ١٥٧ (القاهرة: اتحاد الإذاعة والتليفزيون ، أبريل / يونيو ، ١٩٩٩) ص ص ٢٨ – ٣٤ .

٣- أن يتوفر في موضوع الصراع إمكانية تجاوب المشاهدين معه عن طريق:

(أ) الامتزاج الوجداني بمعني أن يمكن للمتلقي أن يتخيل نفسه في ذات الموقف الملىء بالصراع أو أن يري نفسه من خلال الشخصيات .
(ب) المشاركة الوجدانية بمعني أن يكون في الصراع إمكانية مشاركة للجمهور لمشاعر الشخصيات بمعني ان يحزن لأحزانهم ويفرح لانتصاراتهم .

رابعاً – الفعل الدرامي Action:-

التطور الدرامي ينتج عن طريق تغيرات في التوازن، وأي تغير في التوازن داخل العمل الدرامي يشكل حدثاً، فالرواية هي مجموعة من الأحداث التي تعمل على إحداث التغيرات الصغيرة والكبيرة في التوازن. وقمة الدراما هي نقطة أكبر ارتباك في التوازن، والحدث ذو القيمة هو الذي يعطي الحرارة والحياة واللون للمشهد.

مما سبق نستطيع أن نقول إن الحدث الدرامي هو نشاط يجمع بين الحركة الجسمانية والحديث.

وفي الدراما الإذاعية لكون الإذاعة وسط غير مرئي فإن تجسيد الفعل يكون عن طريق الصوت، فالفعل في مباراة نهائية في الملاكمة مثلاً تجسد دراميا عن طريق سماع جرس الجولات وصخب الجمهور ، اللكمات القوية للقفازات ، أما وصف تفاصيل المباراة فيتم عبر الحوار .

خامساً – الحوار Dialogue:-

يعتبر الحوار أهم نواحي "الفعل" فالشخص الذي يتكلم كلمة واحدة ذات دلالة حقيقية يكون في حالة القيام بالفعل بالقدر الذي يكون عليه رجل يقوم بأعنف أنواع الحركات الجسمانية، وكلا العملين يدفعان العمل الدرامي إلى الأمام الأول يدفعها عن طريق الكلمة، والثاني يدفعها عن طريق الحركة الجسمانية. والشخصيات المندمجة في حوار تكشف عن خفايا نفسها وتدفع القصة إلى الأمام.

والحوار مهم جداً بالنسبة للدراما، والحوار في أي عمل درامي يمكن أن يقوم بوظيفتين : الأولي : أن يخبر والثانية : أن يثير العواطف والأحاسيس فالحوار بين الشخصيات يجب أن يحتوي علي معلومات ويحرك القصة للإمام كما سبق وذكرنا.

وظائف الحوار هي(17) :

١- يميز كل شخصية عن غيرها من الشخصيات .

٢- يعبر عن علاقات الشخصية مع الشخصيات الأخرى .

٣- يمد الجمهور بالمعلومات الضرورية التي يجب علي الجمهور أن يعرفها ليفهم الأحداث .

٤- يكشف عن الحوار عن فكرة العمل .

---

(17) Peter E. Mayeux (1994) . Op.Cit., PP 370-372.

٥- يوجد الإيقاع Tempo الذي يريده الكاتب الدرامي للأحداث فالحوار أداة أساسية للتحكم في إدراك الجمهور لجو العمل الدرامي.

٦- يوضح طبيعة الشخصية ودوافعها ويكشف عن مشاعرها وطموحها واهتمامها .

وفي الدراما الإذاعية تعتبر الكلمات المنطوقة مهمة للغاية لأسباب واضحة لأنها توفر أغلب المعلومات والمعاني لمشهد ما وتصف أغلب الأحداث فمباراة الملاكمة الحاسمة مثلاً يمكن أن توصف بشكل حي بتعليق من مذيع الحلبة أومن خلال الحوار بين الملاكم ومدربه.

وبصفة عامة فإن معظم الدراما الإذاعية والتليفزيونية المصرية تكتب باللهجة العامية التي تلائم ما ينطق به الناس ، من هنا فإنها تكون قريبة من فهم ووجدان المستمع والمشاهد في مصر .

وقضية الكتابة باللهجة العامية أو بالفصحى ليست مقصورة على الدراما الإذاعة والتليفزيونية بل إنها مشكلة ارتبطت بالمسرح المصري في فجر حياته .

على أنه يمكن أن نخلص إلي ملاحظة أن كاتب الدراما التاريخية هو النموذج الوحيد الآن في الكتابة بالفصحى ، ولعله إذ يفعل ذلك إنما يضطر إليه اضطراراً بحكم المناخ والإقليم اللغوي الذي تنتمي إليه شخصيات التاريخ .

أما وجود اللغة الفصحى في الدراما التليفزيونية بشكل أساسي فهذا بالنسبة لعملية (الدوبلاج) التي تجري لترجمة حوار التمثيليات والمسلسلات الأجنبية، متى استقر الكاتب علي اللغة التي يكتب بها حواره فإنه ينبغي أن يجعلها مفضية بكل ما يريد التعبير عنه في تركيز صياغة حسنة بحيث يكون الحوار معبراً عن المتضمنات الجوهرية في الفكرة أو في العمل،عاملاً علي تطوير المواقف إلي عقدتها وحلها مبتعداً عن مجرد ترجمة ما يتبادله الناس في الشارع من تعليقات أو أحاسيس .

والحوار الجيد هو الذي لا يكتفي فقط بأن يقص علينا المأساة المفجعة أو الملهاة وإنما الذي يغوص بنا لنتعرف علي ردود الفعل في تصرفات من شملتهم المأساة وكوامن نفسيات شخصيات الملهاة .

والحوار الدرامي محدود بمواصفات معينة فهو لا يحتاج إلي العبارات الخطابية كما هو الحال في المسرح . وإنما هو يكتفي بإيراد ما هو لازم للسير بالقصة إلي الأمام متحاشياً الكلمات أو الإطالة في العبارات[١٨] .

والحوار له وظائفه الثلاث التالية:

أولاً: أنه يعطي المعلومات .

ثانياً : يعبر عما تنطوي عليه العواطف .

ثالثاً : يعمل علي تطور القصة .

---

(١٨) محمد أمين توفيق ، الدراما التليفزيونية في مصر، مرجع سابق، ص ص ٨٢-٨٤.

وإذا كان الحوار يتيح للممثل أن يعبر عن المفاهيم بدقة وإفصاح فإن هناك نوعاً آخر من الحوار الرمزي ويمكن للممثل المجيد أن يخلقه فيما بينه وبين المتفرج وذلك عن طريق التمثيل الصامت .

سادسا الحبكة Plot :

الحبكة هي المسار العام للقصة ، وتعني كل الأحداث وما يدور من حوار يجب أن توضح تطور تلك الحبكة ، بمعني أن كل مشهد من الأحداث أو الحوارات يقدم نقله واضحة لتطور ونمو تلك الحبكة .

الحبكة عبارة عن ترتيب أحداث العمل الدرامي في تسلسل ومنطقية عرض الصراع، للوصول إلى الحدث الدرامي الأساسي للرواية بهدف إثارة عواطف الجمهور.

أي أن الحبكة هي طريقة أو كيفية وضع الأحداث بجوار بعضها، وتتشكل عقدة العمل الدرامي من خلال الصعوبات والمشكلات التي يواجهها البطل والتي عليه أن يوجهها، وهذا الترتيب المتسلسل للأحداث يعطي البطل فرصة للتفاعل مع باقي شخصيات العمل[١٩]، والحبكة القوية تربط الجمهور بأحداث العمل، وتجعله مشاركاً فيها، وعادة الجمهور يقبل على الأعمال الدرامية التي تمتاز بالحبكة القوية، والتي لها بداية ووسط ونهاية.

وبناء الحبكة القوية يجعل الكاتب الدرامي يدرس شخصيات العمل جيداً ويحلل دوافعها وسلوكياتها، حتي يشوق الجمهور دائماً لمتابعة العمل

---

(19) Rosemary Horthmann, Writing for Radio,3 rd ed (London: A&C Black,1997) p35.

الدرامي حتي النهاية، والحبكة القوية هي تطـور الفكـرة بـشكل يجعـل الجمهور يتساءل ماذا سيحدث بعد ولماذا[٢٠] .

ويجب إعطاء حيوية وجاذبية للشخصيات عن طريق ذكر دوافعهـا وربط الجمهور بها لتشويقه، وإثارة اهتمامه لمتابعة باقي أحـداث العمـل الدرامي، فالفكرة لها وظيفة وكذلك الشخصيات، والأهم هو كيفية وضع كل هذا في إطار يسمي الحبكة[٢١].

<u>التصميم الأساسي للحبكة:-</u>

أ - المشهد الافتتاحي:-

تبدأ الرواية به بداية قوية، ويجب أن يراعي في المشهد الافتتاحي ما يلي:-

١- الوضوح: يجب أن يبدأ العمل بداية واضحة بعيدة عن التعقيدات.

٢- جذب الانتباه: يجب أن تسعى افتتاحية الرواية إلى إثارة الجمهور لمتابعة ما سوف يعرض عليه فيما بعد.

ب- التعقيدات:-

يقصد بها إيجاد العديد من المواقف أو الأحداث المعقدة التى تـدفع الصراع بالصراع إلى قمته .. أي إلى الأزمة الأخيرة.

---

(20) Gerald Kelsey, Writing for Television (London: A&C Black,1996) pp 83-84

(21) Richard A.Blum, Television and Screen Writing : From Concept to Contract, 4th ed (Boston : Focal Press, 2001) p.47.

سابعاً الذروة والحل Climax & Denouement:-

الذروة :

هي النقطة التي يصل فيها الحدث إلى أقصى توتر.. والذروة تنهي الصراع عن طريق تغيير في التوازن يخلق توازنا جديداً في القوة. فالذروة هي تلك النقطة من الرواية التي يصل فيها الحدث إلى قمته.. ، ويعقبها استرخاء في التوتر أو حل تماماً أى الحل النهائي.

الحل :

هو النقطة التي يصف فيها الكاتب ما حدث نتيجة الصراع. والكاتب لابد وأن يراعي في معالجته لنهايات أعماله القيم الإنسانية بحيث لا يقدم للناس ما يتعارض مع معتقداتهم، وفي نفس الوقت يجب أن يجيب على كافة التساؤلات التي تدور في ذهن المشاهد بعد انتهاء الرواية(٢٢).

المؤثرات الفنية للبناء الدرامي :

هناك ثلاثة مؤثرات فنية للبناء الدرامي : الأول : الحركة والتطور ، والثاني : التشويق : والثالث : التنوع أو التباين [٢٣].

(٢٢) عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص ص ٦١-٦٣.

(٢٣) محمد بسيوني ، مبادئ عامة في البناء الدرامي ، مرجع سابق ، ص ص ٣٢ – ٣٤.

ينتج المؤثر الأول من سير الأحداث وانتقال الشخصيات من موقف إلي موقف ومن حال إلي حال طبقاً للحبكة التي يضعها المؤلف ، وقد يؤدي هذا المؤثر الأول إلي المؤثر الثاني وهو التشويق كما يؤدي الصراع إلي إثارة التشويق ، أما المؤثر الثالث : وهو التنوع أو التباين (والذي نعني به ألا يكون العمل الدرامي شكلاً واحداً وعلي وتيرة واحدة حتي لا يمل الجمهور وينصرف عنه) ويمكن أن ينشأ هذا التنوع عن طريق[٢٤] :

١- التنوع في أجزاء السيناريو أو النص المكتوب .

٢- التنوع في الإيقاع الدرامي للأحداث فقد يسرع الكاتب في بعض أجزاء العمل الدرامي ويبطئ في أجزاء أخري .

٣- التنوع في المزاج النفسي لشخصية معينة بحيث نشعر بها في حالة تفاؤل ولكن بعد فترة نشعر بها في حالة تشاؤم أو في حالة كراهية..

٤- التنوع في الشخصيات فلا يعقل أن تكون كل الشخصيات في العمل الدرامي طيبة أو شريرة أو جادة طول الوقت مثلاً.

٥- التنوع والتباين بين المعاني الدرامية الرئيسية داخل البناء الدرامي لتقوية تأثيرها فالفعل الذي يتسم بالغدر يمكن تأكيده أو تقويته بفعل مضاد يتسم بالوفاء أو إنكار الذات .

---

(٢٤) عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص ص ٦١-٦٢.

وتتنوع المؤثرات الدرامية وتشمل ما يلي[٢٥]:

١- التشويق : ويعتمد علي إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المستمع ولن يحدث هذا إلا إذا وضع المؤلف بطله في حالة يتعاطف معها الجمهور ، وينتظر الأحداث ويكتم أنفاسه لمعرفة ما سيحدث بعد ذلك.

٢- المفاجآت : وقوع أحداث لا يتوقعها المستمع بشرط أن تكون منطقية وليست قائمة علي الصدفة كأن يكتشف المتلقي أن أحد أفراد العصابة ضابط بوليس ولكن من الأفضل زرع معلومات مسبقة .

٣- السخرية الدرامية : وتحدث عندما وتجهل إحدي الشخصيات ما يدور حولها مما يثير الضحك إذا كان هذا مبرراً كان تسخر شخصية من الزائر المتوقع وصوله ثم تتحدث هذه الشخصية مع الزائر الذي يصل تواً بدون أن تعلم أن هذا الزائر هو الشخصية التي كان متوقعاً وصولها وقد تنشأ هذه السخرية عندما يدرك الجمهور معلومة تنقص البطل إلي أن تنكشف له الحقائق التي كنا نعرفها .

٤- المقلب الدرامي : يساعد المقلب الدرامي علي تغيير اتجاه الأحداث مما يضفي عليها بعض الثراء والمثال علي المقلب الدرامي كوبان

---

(٢٥) عادل النادي، مدخل إلي فن كتابة الدراما، مرجع سابق، ص ص ١٩٣-١٩٤.

من الشاي وفي أحد الكوبين مخدر ، ولا تشرب الـضحية الكـوب الذي به المخدر ، إنما يشربه من وضع المخدر فيه .

٥- الحب : الحب في الأعمال الدرامية من ضمن المؤثرات التي تضمن نجاحها، لأن الحب عاطفة إنسانية تخاطب قلب الإنسان ومشاعر ، مهما كان عمره أو وضعه الاجتماعي.

الفصل الرابع

الدراما التليفزيونية

الدراما التليفزيونية:

تعتبر الدراما شكل من أشكال الإنتاج التلفزيوني الذي يمكن أن يطلق عليه تسمية الشكل الكامل للنص (فورمات) Format ، وهذا يعني الشكل المكتوب والمؤلف للإنتاج التلفزيوني، أو العمل الذي تم اقتباسه من رواية أو قصة أو مسرحية، والتفكير في موضوع للدراما التلفزيونية يفتح الآفاق أمام الكاتب لتحويل ما يراه مفيداً من الناحية الفنية والدرامية والاجتماعية إلي دراما تليفزيونية.

لقد ظهرت الدراما التليفزيونية كنوع من الأنواع الفنية التي واكبت ظهور التليفزيون لتحكي رواية أو قصة ما، عبر تشخيصها علي الشاشة، فالكتابة للتليفزيون هي قبل كل شيء عمل أدبي، وشكلها الأمثل هو السيناريو ومخطط السيناريو، ويعتبر السيناريو التعبير الكامل والشامل عن فكرة المؤلف، ولقد توطدت علاقة الدراما التليفزيونية مع الآداب الأخرى من خلال عاملين أساسيين:

الأول: باعتبارها نوعاً من الكتابة.

الثاني: من خلال الاقتباس من التراث الأدبي السابق.

هي نوع من الكتابة لأنها تعتمد أساساً علي النص المكتوب، الذي بدونه لا تتحقق العملية الفنية، وفي هذه الحالة يجب معاملتها علي أساس الأفكار أو المضامين التي تطرحها والشكل الذي تعالج فيه هذه المضامين.

وهي نوع من الفنون لأنها عبارة عن تضافر أكثر من شكل فني في عملية الإنجاز الكلي لها.

ولابد من التنويه أو الإشارة إلي استفادة الدراما التليفزيونية من المسرح والسينما، ومن فن الرواية والقصة .

ويتضمن سيناريو العمل الدرامي، قصة تليفزيونية مؤلفة من أحداث وشخصيات، تتحرك وتتحدث وتفعل هذه الأحداث، وتنفعل بها وتتفاعل مع بعضها البعض.

قصة تليفزيونية بنفس المعني الأدبي لعملية القص، وما تعنيه هذه العملية من سرد لأحداث قامت بها شخصيات معينة في أمكنة وأزمنة مختلفة، وهذا يعني حاجتها إلي حبكة تربط بين أجزائها، وإلي عرض مشوق يدفع بالمشاهد إلي المتابعة، لأن البناء الدرامي هو ترتيب خطي لأحداث وحلقات متصلة أو أحداث تتدافع باتجاه حل درامي.

وإن كانت القصة التليفزيونية قد جاءت من عملية القص والرواية والحكاية، فإن السيناريو جاء من السينما، وهو الذي يتضمن القصة ويعالجها بالحركة والحوار ويرسم الصور المناسبة لها.

وكل نص درامي يقوم علي حبكة أساسية تربط بين أحداثه وشخصياته وبناءه الكلي، لأن الحبكة هي الهيكل البنائي الشامل للأحداث أو النسيج الذي تنتظم فيه الأحداث والكيفية التي تصاغ بها لتحقيق الأثر المطلوب.

وتشكيل هذا البناء بالطريقة الصحيحة هو الذي يؤدي في النهاية إلي انجاز عمل متكامل ومترابط، تتضافر فيه كل مقومات العمل الدرامي، لأن ما يدخل في مكونات الحبكة هو الأنشطة والتحركات التي تقوم بها الشخصيات والمشاعر والأشجان والدوافع والصراعات والاكتشافات والقصة والحكاية والتوترات والتشويق والمفاجأة والتدبيرات والانفعالات والأسئلة الكامنة وراء الأحداث.

وإذا عدنا إلي النصوص المكتوبة للأعمال الدرامية نجد أنها لا تكتب بنفس الطريقة التي تكتب بها الرواية أو القصة القصيرة أو حتي المسرحية، والسبب في ذلك هو وضع الفكرة الأولية للصورة التي جاءت منها كلمة السيناريو.

وإذا كان النص الدرامي يكتب بطريقة خاصة فإن متعة القراءة التي نحققها أثناء قراءتنا الأدبية، والتي تفسح لنا المجال لتخيل المكان والشخصيات والحركة الطبيعية تذهب هنا وكأن كاتب السيناريو يقول لنا : يجب أن تشاهدوها مثلما أرشدكم(٢٦).

و كل عمل درامي يجب أن يكون له مقدمة منطقية أو فكرة رئيسية، فالفكرة الرئيسية في روميو وجوليت : أن الحب العظيم يتحدي كل شئ حتي الموت نفسه ، وفي الملك لير : الثقة العمياء تؤدي بصاحبها إلي الدمار، وبدون الفكرة الأساسية لن يحقق العمل الفني النجاح المنشود ، حتي لو توفرت له عناصر من الإبهار في الإخراج وغيرها من وسائل

---

(٢٦) عماد نداف ومحمد نداف، الدراما التليفزيونية: التجربة السورية نموذجاً، ط ١ (سوريا : دار الطليعة الجديدة، ١٩٩٤) ص ص ٢٧-٢٩.

الجذب والحقيقة أن الكتاب الكبار في الماضي والحاضر يصرون علي ضرورة أن يقوم الموضوع أو الفكرة الأساسية وأن تقوم في العمل مقام العامل الرابط المحدد بين أجزائها .

فالموضوع هو الشئ الوحيد الذي يبقي بينما وسائل الإبهار الأخرى يمكن أن ينساها المشاهد .

ويري بعض الكتاب والنقاد أن تكون الفكرة الأساسية في العمل واحدة ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولي غير منفصلة عنها في الزمان وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة لا تكون الثانية حينئذ إلا جزءاً متمماً لها .

ومهما كانت أنواع الأعمال الدرامية – تراجيدي أم كوميدي – ومهما كانت مصادرها ومهما كان البناء أو المضمون أو الأسلوب فلابد من وجود الفكرة الأساسية ولكن أي الموضوعات التي تصلح والتي لا تصلح والواقع أنه " لم يعد من الممكن القول أن هناك بعض موضوعات تصلح للتناول وبعضها آخر لا يصلح ، ذلك لأن ميدان الدراما هي الحياة وكل ما في الحياة يصلح للدراما غير أن بعض النقاد يرون أن الإطار الاجتماعي هو المثير لانفعالات الفنان ، فليس معني هذا أن كل إثارة انفعالية تصلح موضوعاً بالضرورة للعمل الفني وذلك لأن بعض هذه المثيرات تكون أكثر تميزاً وعمقاً من غيرها .

لا تبدأ في الكتابة قبل التفكير ومعايشة الفكرة جيداً من بدايتها حتي نهايتها فيجب أن نتعلم التفكير قبل الأقدام علي الكتابة .

والتفكير مهما طالت مدته أفضل من الأقـدام علـي الكتابـة دون نضوج الفكرة في ذهن الكاتب .

الفكرة يجب أن تكون واضحة في ذهن المؤلف، فوضوح الفكرة أمر ضروري للكتاب كي يستطيع أن يكتب دراما واضحة المعالم متماسكة البناء، ووضوحها في ذهن المؤلف يمكنه أن يصوغها في صورة واضـحة تيـسر علي المتلقي متابعتها في وضوح وجلاء .

الوضوح يتيح الفرصة للإقناع وهناك الفرق الواضح بين الغموض الذي لا يفهم والإثارة والجذب والتشويق والإحساس الصادق بالتجربة التي يكتب عنها المؤلف .

وليس من الضروري أن تكون الفكرة فلسفية عميقة وإنما يكفي أن تكون الفكرة واضحة جلية وميسرة لفهم الجمهور وسهلة التصور ، والفكرة هي القيمة الكبري التي تحملها الدراما التلفزيونية وتجـسدها مـن خـلال عناصرها المختلفة سواء كانت العقدة أو الحوار أو الشخصيات ، غيـر أن هذه العناصر جميعاً لا يمكن أن تتماسك إلا إذا كانت فكرة المؤلف واضحة .

ولابد أن تصلح الفكرة ليقوم بها نوعاً من الصراع ليمكن المشاهد من متابعة العمل الدرامي في تشويق[٢٧] .

فالأفكار التي تستمد موضوعاتها من المجتمع وأحاسيس النـاس هـي الأقرب والأفضل عند كثير من الناس ، ولابد مـن التنـوع مـن الأفكـار

---

(٢٧) عبده دياب، التأليف الدرامي، ط ١ (القاهرة: دار الأمين، ٢٠٠١) ص ص ٢٤٢-٢٤٤ .

والموضوعات ، والموضوعات والأفكار المتصلة بالعلم والدين والتاريخ يجب مراعاة صحة المعلومات الواردة بها ، فالأخطاء مهما كانت صغيرة سوف تضر بالدراما .

شروط كتابة الدراما التليفزيونية[٢٨]:

١- تقوم علي فكرة محددة لها علاقة بالمجتمع .
٢- لها بداية ووسط ونهاية، والبداية تحدد الشخصيات والمشكلة، والوسط يطور الحبكة، وفي النهاية يأتي الحل .
٣- تستند علي قصة واحدة .
٤- تحتوي علي شخصية أو شخصيتان مركزيتان والشخصيات الأخرى إما أن تكون متناظرة أو ثانوية أو فرعية بالنسبة لحالة الصراع مع الشخصية المركزية والأحداث الدرامية .
٥- تحديد الهدف العام والخاص .
٦- تحديد ومعرفة الجمهور (عام ، خاص ، مهني) .
٧- معرفة الأسلوب والكشف عن الحبكة والعقدة والحل والحركة والفعل والحوار وعلاقة الشخصيات .
٨- قابلة للإنتاج بعد تحويلها إلي سيناريو أو الفصل التلفزيوني والكشف عن المواقف المختلفة والمتصارعة والتنبؤ بانفجار الصراع وتناميه وصولاً للحل المطلوب .
٩- صالحة (أي الفكرة أو القصة) للإنتاج من ناحية ملاءمتها لطبيعة وسيلة التليفزيون .

---

(٢٨) جابر العبيدي، الإعلام الإذاعي والتليفزيوني: أسس ومبادئ الإخراج، مركز عبادي للدراسات والنشر، ص ٤٤.

أشكال الدراما التليفزيونية:

أهمية الفكرة وعلاقتها بالكاتب أو المجتمع يمكن أن تحدد القالب الخاص لاحتواء تلك الفكرة، فإذا كانت الفكرة بسيطة وسقفها الزمني قصير وأحداثها يمكن أن ترتب وتروي في قالب واحد ... ففي هذه الحالة نحن نتحدث عن قالب "التمثيلية "، أحد أشكال الدراما التليفزيونية التي تتمثل في:

(1) التمثيلية :

أ – تروي عن طريق بعض الشخصيات .

ب- الحوار الواضح والمؤثر والمكثف .

ج- يتراوح طول زمن التمثيلية من ٣٠ إلي ٩٠ دقيقة .

د- إحداثها مترابطة من ناحية الزمان والمكان من حيث وحدة الحدث .

والتمثيلية عبارة عن عمل فني متكامل ومستمر الأحداث، يدور حول فكرة واضحة المعالم سليمة التفكير ومنطقية في نفس الوقت مثل فكرة "الجريمة لا تفيد" والتمثيلية الناجحة هي التي يفهمها المستمع أو المشاهد على النحو الذي قصده المؤلف، لأن الفكرة الغامضة غالباً ما تستوي في الأذهان مع عدم وجود فكرة على الإطلاق.

وتمثيلية السهرة في معناها البسيط عبارة عن قصة مروية بواسطة مجموعة من الشخصيات شبيهة بشخصيات الحياة، ويجري بينها حوار له سمات حقيقية، ويجب أن يتوفر لهذه الشخصية ما يجعلها مثيرة للاهتمام.

(٢) المسلسل:

يعتمد المسلسل في شكله الفني علي مجموعة من المواقف التي تجذب الانتباه ويعتبر عنصر التشويق من أهم ناصر المسلسل، والمسلسل تمثيلية مقسمة إلي مجموعة من الحلقات المتتالية بحيث تؤدي كل منها للأخرى في تسلسل ومنطقية[٢٩] .

والمسلسل لا يختلف عن تمثيلية السهرة إلا بوجود بعض القمم الدرامية أو العقد التي تنتهي بها كل حلقة ليظل الجمهور معلقاً بذهنه ووجدانه بالحلقة التالية دون أن ينساق المؤلف أو السينارست وراء الإسراف في التعقيد أو الإشارات المضللة لأن هذا يأتي دائماً بآثار عكسية.

فالمسلسل عبارة عن تمثيلية مقسمة إلى مجموعة من الحلقات المتتالية بحيث تؤدي كلا منها للأخرى في تسلسل ومنطقية.

(٣) السلسلة:

السلسلة عبارة عن خيط تنتظم فيه مجموعة من الأحداث المستقل بعضها عن البعض الآخر ..ولكن تلك الأحداث ترتبط بفكرة واحدة أو شخصية معينة أو مجموعة من الشخصيات .

فالسلسلة خيط رفيع تنتظم فيه مجموعة الأحداث كل حدث منها قائم بذاته، ويعتبر كاتب السلاسل من أقدر الكتاب لكون السلسلة من أنجح

---

(٢٩) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتليفزيون، مرجع سابق، ص ص ١٠٨– ١٠٩.

الأشكال والقوالب الفنية للإذاعية أو التليفزيونية، ذلك لأنها تغطي مساحة كبيرة من خريطة إرسال الدراما الإذاعية والتليفزيونية.

(٤) - التمثيلية المعدة:-

يقصد بها تلك التى أخذت من مؤلفات كتبت أصلاً بوسائل عرض فنية غير إذاعية أو تلفزيونية، كتلك التى تعد من المسرحيات أو الروايات أو القصص التي كتبها المؤلفون لتنشر في كتب أو مجلات، كما يمكن أن تعد من رسائل يبعث بها المشاهدون إلى التليفزيون، وتتضمن مواقف درامية يعدها معدون متخصصون في التليفزيون لتقديمها على الشاشة.

وعملية تحويل قصة أو رواية أو تحويل رسالة إلى عمل درامي في التليفزيون تقتضي في معظم الأحيان قدرة كبيرة على الإبداع والاختيار السليم.

٥- التمثيلية المترجمة:-

كثيراً ما يقدم الراديو التليفزيون تمثيليات مترجمة ومعدة من لغات أجنبية، وقد تكون الترجمة حرفية معربة فيما عدا الأسماء أو ممصرة[٣٠].

الخصائص الفنية للدراما التليفزيونية:

١- التليفزيون أقرب وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري إلي الفرد فهو يجمع بين الرؤية والصوت والحركة واللون .

---

(٣٠) المرجع السابق، ص ص ١١٠-١١١.

٢- إن الصورة والحركة هما أساس الدراما التليفزيونية ، كما أن مضمون الصورة والحركة في التليفزيون مضمون واقعي وليس خيالياً .

٣- إن جمهور التليفزيون يستطيع أن يتوقف عن مشاهدة الدراما التليفزيونية في أي لحظة ولأي سبب ، ويقتضي ذلك تجنيد كل الطاقات للاحتفاظ باهتمام المشاهد ، وأن تصور الدراما التليفزيونية آمال المشاهد ورغباته، ويجب أن يحرص كاتب الدراما التليفزيونية علي أن يبدأها بداية ممتلئة بالحيوية ليجذب المشاهد إلي عمله من أول لحظة ، فالمشاهدة التليفزيونية تتطلب قدراً من الإيقاع السريع نوعاً ما ، كما تفرض أن يبدأ العمل الفني مشوقاً وجذاباً .

٤- إن الدراما التليفزيونية فن يعبر عن المجتمع وما يدور فيه ، فموضوعاتها هي موضوعات الحياة وقضاياها المعاصرة فليس هناك أفضل وأقدر من موضوعات الحياة(٣١).

تخطيط الدراما التلفزيونية(٣٢):

١- الوحدة Unity أي الالتزام بوحدتي الزمان والمكان .
٢- الشخصيات Characters أي تحديد الشخصيات التي تظهر في كل مشهد من المشاهد وبما يتناسب وحجم شاشة التليفزيون .

---

(٣١) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٣٢) جابر العبيدي، الإعلام الإذاعي والتليفزيوني: أسس ومبادئ الإخراج، مرجع سابق، ص ٤٥.

٣- الحوار Dialogue أي أن يكون مكملاً وشارحاً وواصفاً للأحداث والوقائع .

٤- الديكور Decore لإبراز مواصفات المكان ومسرح الأحداث .

٥- التصوير الخارجي لبعض الأحداث (خارج الأستوديو) .

٦- العـرض Exposition أي الكـشف عـن جـوهر الأحـداث والشخصيات بأسرع وقت ممكن وبما يتوافـق والقالـب المحـدد للتمثيلية .

٧- بناء القصة من ناحية :

(أ) التوازن وبين أجزائها .

(ب) التوقيت .

(ج) الإيقاع .

(د) الإيجاز .

٨- إبراز الحركة : أي حركة الشخصيات والمرئيات والكاميرا.

الفصل الخامس

السيناريو

السيناريو:

نسمع دائماً أن لأي إنتاج درامي تليفزيوني سيناريو خاص بـــه... ترى ما هو السيناريو ؟

السيناريو عبارة عن دراما تليفزيونية على الورق، وقد تـستغرق كتابته عدة شهور. فكلما زاد وصفاً ودقة كلما سـهُل التنفيـذ الفعلـي للعمل، وقبل وضع السيناريو لا بد من تحضير الفكـرة التـي تكـون موجودة في مخيلة المُنتج بحيث يمكنها إذا تمت بالقدر الكافي أن توجد إنتاج درامي تليفزيوني، وعملية تنمية الفكرة الأولى وتسجيلها علــى الورق تعرف بأنها تحضير المعالجة، ويجب أن تبـدو كـسجل قـصير بسيط في كتابته للموضوع المُقترح وتنحصر قيمتها في تسلسلها.

والسيناريو هو تحسين للفكرة الأصلية التي مرت بمرحلة المعالجة وهو سجل لعدة مناظر تليفزيونية مدونة بنفس ترتيب حدوث الوقـائع يحمل كل منها رقماً موضحاً به مكان حدوثه... فـإذا كانـت القـصة ستنقلنا إلى عدة أماكن فسنحتاج قطعاً إلى إعادة ترتيب المناظر بحيـث يمكننا الانتهاء من كل المناظر التي تخص مكاناً ما ... وبدون مراعـاة لترتيبها الصحيح النهائي ... والسجل النهائي للمناظر المعاد تجميعهـا يُسمى بالسيناريو التنفيذي.

وهناك بعض الاصطلاحات الفنية الضرورية التـي تـستخدم فـي السيناريو منها كلمة " داخلي " وهي اختـصار لمنظـر داخلـي ... " خارجي " ... أي اختصار منظر خارجي وهناك كلمة " قطـع " وتعنـي

نهاية محددة فجائية للمنظر ... وهناك " المزج " أي تداخل منظر في آخر للتعبير عن مضي فترة من الزمن.

ويستعمل فن السيناريو أيضاً بعض المصطلحات مثل " لقطة عامة متوسطة " و" لقطة قصيرة "، اللقطة العامة تعني منظراً عاماً للشخصيات الموجودة فيه، وهي ضرورية لتوضيح المكان ... أما بالنسبة للقطة المتوسطة فهي تعني تقريب اللقطة البعيدة بحيث يسهل التعارف بين المتفرجين والممثلين ... وتستعمل اللقطة القريبة لتركيز انتباه الجمهور على أي شخص أو أي شيء معيّن وذلك باستبعاد كل شيء سواه عن النظر.

وتوضح اللقطات طريقة معاملة مشهد بسيط يضّم مناظر خارجية وداخلية معاً وهي تحلل الموقف والأشخاص والمكان ولا تحتاج إلى إطالة التمثيل، من ذلك يتضح لنا أن أي إنتاج تليفزيوني يجب أن يتكون من أجزاء صغيرة.

بداية السيناريو :

عندما بدأت السينما عام ١٨٩٥، لم تكن بدايتها تعبر عن تقديم فن جديد، كما قدر لها أن تكون، بل ظهرت كاختراع، أو بدعة علمية، بالدرجة الأولى. فقد مّر ذلك الاختراع خلال سلسلة من الجهود المتواصلة، التي شارك فيها كل من المخترعين والمهندسين والصنّاع والمصورين الفوتوغرافيين. وكان هدفهم في البداية، هو كيفية التوصل

إلى تصوير عنصر الحركة، والأجسام المتحركة في الحياة الواقعية، ثم إمكانية صنع آلة الإعادة، لتحريك ما تم تصويره أمام المشاهدين.

وكانت هذه الصورة البدائية المحدودة، كافية لكي تنال رضاء كل من محققي هذا الاختراع وجماهير المشاهدين. فالسينمائي الأول، لم يكن الأمر يتطلب منه أكثر من اختيار أي موضوع متحرك من الواقع، ثم يضع الكاميرا أمامه ليدير ذراعها حتى ينتهي ما بداخلها من فيلم خام، ليخرج بقطعة محدودة الطول، بالغة القصر.

وفي حدود هذا الإطار، لم تكن السينما في حاجة إلى تعدد الشخصيات، التي قد تشترك في تكوين الفيلم السينمائي، بل كانت هناك شخصية رئيسية واحدة، يقع على عاتقها المهمة الأساسية لتحقيق ذلك، وكان هذا يتمثل في شخصية المصور.

وكان المصور يمسك زمام الأمور في يده، دون الحاجة إلى مخرج أو سيناريست أو مونتير؛ فقد كان هو كل أولئك. ثم بدأت السينما تتحول تدريجياً، من مرحلة تسجيل الأشياء المتحركة فقط، إلى مرحلة تصوير موقف له بداية ونهاية، أو موقف ينمو ويتطور.

ومع هذه التحولات، وجدت السينما طريقها لأن تصبح فناً، يبدأ في قطع رحلته الطويلة مبتدءاً بخطواته البدائية الأولى. ومن ثم فقد بدأ عمل المصور، أو الشخص الأوحد في عمل الفيلم السينمائي الأول، يتدرج نحو التشعب والتعدد، إلى الدرجة التي أصبح يوجد معها صعوبة في تنفيذ الفيلم، وعلى ذلك فقد كان على المصور أن يتخلى من بعض المهام الرئيسية ليوكلها إلى مساعدين له وكانت إحدى هذه المهام هي

كتابة خطة لتصوير الفيلم، يتم التنفيذ طبقاً لها. وكانت تلك الخطوط هي الأولى على طريق كتابة السيناريو.

وفي هذه المرحلة، لم يكن التخصص في كتابة السيناريو يتخذ شكلاً متكاملاً، أو مواصفات محددة، سواءً من حيث شكل كتابة السيناريو أو الشخصية . وكان كل ما يهم هو الإعداد لموقف متطور، بصورة تقريبية، تحمل في جوهرها الخط الرئيسي للفيلم، وطريقة تسلسل أجزائه الأساسية.

ومن هنا، فإن شخصية السِّناريست الأولى لم تظهر كشخصية واحدة، تتولى كتابة السيناريو كاملاً، بل بدأ ظهورها في إطار عدد من الشخصيات، تكمل بعضها، من أجل إعداد السيناريو ككل.

فقد كان هناك نوع من الكُتّاب، تنحصر مهمته الرئيسية في تكوين الفكرة العامة للفيلم، وكاتب آخر مهمته كتابة المواقف، التي تطغي على الموضوع الأصلي من خلال استخدام عنصري التشويق والتسلية، وكاتب ثالث متخصص في تعديل المواقف، مع إضافة اللمسات الكوميدية إليها، ثم كاتب رابع مهمته ربط سياق الفيلم، عنَ طريق كتابة عناوين الشّرح وعبارات التعليق، في المواقع المناسبة، لتوضيح أحداث الفيلم، أو سد النقص، الذي لا تغطيه الصورة.

كما كان هناك مشرف أخصائي، يُشرف على عمل كل هؤلاء الكتاب، بالتوجيه والمراجعة، ثم توحيد أعمالهم في سبيل تكوين السيناريو التقريبي للتنفيذ.

وربما بدت هذه الصورة الأولى لكتابة السيناريو، كأنها صورة لنوع من التخصص الدقيق، لكنها جاءت نتيجة لشكل الإنتاج السينمائي في مراحله الأولى، حيث كانت تُنتج الأفلام بأطوال محدودة وقصيرة، وأعداد كبيرة، يتم الانتهاء منها في أسرع وقت ممكن. وأياً كانت الصورة، فقد كانت تلك هي البداية لنشأة السيناريو.

تعريف السيناريو:

لعل من الظواهر الشائعة في هذا المجال، أن غالبية السينمائيين والتليفزيونيين يفكرون في معنى السيناريو على أنه القصة السينمائية أو التليفزيونية، أو أنه القصة أو الرواية المكتوبة بلغة السينما أو التليفزيون، التي تعتمد على الصورة. والخطأ الأساسي في مثل هذا التصور، يبدو في افتراضه أن السيناريو يعني بالضرورة تكويناً روائياً، أو قصصياً، على وجه التحديد. وقد يعود الوقوع في هذا الخطأ إلى غلبة تأثير القالب الروائي على معظم أفلام السينما. وقد يرجع، كذلك، إلى أصل كلمة "سيناريو" ذاتها، المأخوذة أصلا من اللغة الإيطالية، كاشتقاق من كلمة (سينا) "Scena" أي المنظر، التي شاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر، لتعني النّص المسرحي، بما فيه من مواصفات فنية.

وسواء كان هذا أو ذاك، فإن كلمة سيناريو ينبغي أن يُغطي معناها كل الفصائل السينمائية والتليفزيونية الرئيسية، من روائية أو تسجيلية أو جمالية، وليست الفصيلة الروائية فقط. ولعل هذه الضرورة هي التي أنشأت مصطلح "Screen Play" لتعني "السيناريو الروائي"، ثم

مصطلح Script، ومعناها الحرفي "النص الكتابي"، لتعني أية صـــورة أو فصيلة من فصائل السيناريو السينمائي أو التليفزيوني.

وعلى ذلك، فإنَ محاولة إيجاد تعريف علمي لطبيعـــة الـــسيناريو، يقتضي تأمل بعض التعريفات، التي وردت في كتابات دارسي الـــسينما، وتعكس شيئاً من التباين، مرجعه نقطة الانطلاق التي يختارها كل كاتب، على الرغم من أنهم جميعاً يعنون الشيء نفسه.

وعلى سبيل المثال، فإن لويس هيرمان Lewis Herman عرَف السيناريو بأنه خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل، يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقديم هذه الخطة إلى المخرج، الـــذي يتـــولى تنفيذها أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي".

أما ريمونـــد ســـبويتوود Raymond spoitood، فإنـــه يعـــرَف السيناريو من خلال تحليله لطبيعة دور الكلمة المستخدمة فـــي كتابـــه، فيقول: "إن السيناريو هو تسجيل المعاني المصورة، باستخدام الكلمات، التي يمكن ترجمتها فيما بعد إلى انطباعات مصورة بواسطة الكـــاميرا والمخرج، وعلى ذلك فإن السيناريو على الرغم من اعتماده على الكلمة في كتابته، فإنه ينشأ من الصورة أولاً".

أما يـــوروفكين Yorofkin فيعـــرف الـــسيناريو:" بأنـــه فـــيلم المستقبل" .. أو بعبارة أخرى "هو الفيلم المكتوب على الورق".

وقد يُمكن، بعد استعراض كل ما تقدم، الوصول إلى تعريـــف آخـــر للسيناريو، قد يجمع بين كل مميزات التعريفات السابقة، أو يغطي نقصاً

قد يشوب إحداها، وهو "أن السيناريو هو التأليف، أو الصياغة السينمائية، لموضوع الفيلم، في شكل كتابي يوضح تفاصيل وتسلسل الصور البصرية ـ الصوتية، التي ستظهر في فيلم المستقبل".

الأنواع الرئيسية للسيناريو:

إن معرفة كاتب السيناريو لطبيعة اللغة السينمائية والتيفزيونية، والقواعد العامة، التي تحكم كتابة السيناريو، لا تعنى بالضرورة أنه قادر على إتقان كتابة كل سيناريو يعرض عليه، ذلك أنّ للسيناريو أنماط متباينة لكل منها طبيعة خاصة، بينما قد يكون كاتب السيناريو بارعاً أو موهوباً في كتابة نوعية معينة دون أخرى، أو أن نوعية السيناريو قد تتطلب استعداداً خاصاً من كاتب السيناريو بصرف النظر عما قد يتمتع به من براعة أو موهبة شخصية.

ومن الناحية الأخرى، فإنّ النظرة إلى كتابة السيناريو كعمل إبداعي، لا تعنى بالضرورة أن حرية الإبداع عند كاتب السيناريو تمارس بالقدر نفسه، في كل أنواع السيناريو، بل قد تهبط إلى حدها الأدنى في نوع معين، وترتفع إلى حدها الأقصى في نوع أخر، وذلك حسب ما تتيحه طبيعة السيناريو للكاتب الفنان، في مجال يمارس في حدوده قدرته الخلاقة.

وتنقسم أنواع السيناريو إلى:

- إنتاج درامي ذو الصيغة الموضوعية **Objective drama**.

- إنتاج درامي ذو الصيغة الذاتيــة أو الجماليــة Subjective or Aesthetic drama.

- إنتاج درامي ذو الــصيغة الروائيــة Narrative (Theatrical) drama

__١- إنتاج دراميي ذو الــصيغة الموضــوعية Objective drama:__

ويقصد بها ذلك النوع من الدراما، الذي يأخذ شــكلاً موضــوعياً، ويعتمد أساساً على البحث عن الحقيقة، ويأخــذ مادتــه مــن الواقــع مباشرة، أو إعادة تكوينه للهدف نفسه، وهو تقديم تلك الحقيقة بطريقة موضوعية.

وبعبارة أخرى، فإن هذا النوع من الإنتاج الدرامي، يأخذ الــصيغة التسجيلية، التي تقوم على تسجيل وشرح وقائع وأحداث الحياة العامــة واليومية، والموضوعات العلمية أو التوجيهية، وذلك بنقــل حقائقهــا وتفاصيلها في أسلوب موضوعي أو علمي. ويُسمى هذا النوع "بــالفيلم التسجيلي Documentary Film"، خاصة عنــدما يتنــاول تــسجيل وقائع وأحداث الحياة، أو أسلوب الحياة في بيئة محددة، أو لفئة معينة من الناس، أو قد يُسمى "فيلم الحقيقة Film of Act" أو الفيلم غيــر الخيالي "Non- Fiction Film"، أي الذي لا يتدخل فيه خيال الفنان، لأنه لا يهدف إلا إلى تقديم الحقيقة.

وأيا كانت التسميات، التي تُطلق على هذا النوع، فإنها تحوى في داخلها بعض أنواع تابعة تستلزم في بعض الأحيان تسميات خاصة بها، كتحديد أدق؛ ومن أمثلة ذلك:

أ. الأفلام التعليمية "Educational Films"

وهي التي تتناول موضوعاً علمياً، سواء بجميع تفاصيله في الحياة أو الكتب، وذلك بهدف إعداد فيلم لغرض تعليمي أو وثائقي.

ب. الأفلام الإرشادية "Instructional Films"

وهي التي تتناول تقديم معلومات وتوجيهات معينة، لفئة خاصة، أو للجمهور عموماً، مثل فيلم عن قواعد المرور، أو فيلم عن الوقاية من قنابل النابلم، أو أخطار الحرب.

ج. الأفلام التدريبية "Training Films"

وهي الأفلام، التي تُسجل تفاصيل وخطوات المراحل التدريبية الخاصة باستخدام جهاز معين، أو آلة خاصة، بهدف شرح كيفية استخدامها، أو تدريب فئة مخصصة عليها.

د. إنتاج درامي ذو الصيغة الصناعية أو التجارية " Industrial and Commercial drama.

وهي الأفلام التي تتناول تفاصيل صناعية معينة، أو مراحل إنتاج سلعة أو منتج ما.

وهذا النوع من الأفلام تحكمه قواعد عامة، عند كتابة السيناريو، مثل:

١- التزام الدقة في الكتابة والتكوين، لأن هذه الأفلام تهدف أساساً إلـى البحث عن الحقيقة، ونقل صورة عن الواقع.

٢- الإتقان في الترتيب المنطقي للأفكار، في إطار سلس ومؤثر،حتى تستحوذ على انتباه المشاهد لمتابعة الفيلم في كل جزئياته من البداية للنهاية، خاصة أن بعضاً من هذه الأفلام تكون مادتها جافة، وتستلزم نوعاً من البراعة في توصيلها للمشاهد.

٣- الاعتماد على التعليق بالصوت، من حيث شرح الصورة أو تكملتها، بمعنى أنه يشرح المعلومات التي يصعب تصويرها، ومن هنا تلعب الكلمة دوراً مهماً في هذا النوع من الأفلام، لا تقل أهميتها عن دور الصورة.

٤-محدودية مجال الانطلاق الخلّاق للفنان، الذي قد يصل إلى حده الأدنى، وذلك من حيث أن التعامل هنا يتم أساساً مع نقل الواقع أو الحقيقة.

وهناك أنواع أخرى خاصة من هذه الأفلام، هي الدعاية السياسية، ويبدو هذا النوع في ظاهره كأنه يقدم حقائق موضوعية، ولكنها تُخفي في باطنها الكثير من وسائل صب هذه الحقائق في قالب محدد، قد تصنعه المبالغة، أو التعريف المستتر، أو الإخفاء المتعمد لتفاصيل معينة، تقلل من صدق أو قيمة المعلومات المقدمة. وكل ذلك يحدث لأن هدف الفيلم الأساسي دعائي فقط.

٢. *إنتاج درامي ذو الصبغة الذاتية، أو الجمالية " Subjective or "Aesthetic drama*

هي الدراما التي تعتمد أساساً على توظيف جماليات لغة السينما والتليفزيون، وإعطاء حرية واسعة لذاتية الفنان، كي ينطلق بخياله وقدراته الخلاقة، إلى حد يصل عدم التقيد بالواقع أو المنطق، بل ينطلق بخياله إلى آفاق يعمد فيها إلى تحريف الواقع وإخضاعه لرؤيته الفنية الخاصة، فيقدم الفيلم في شكل فني خالص، قد لا يحمل مضموناً. أي أنه يقدم ما يُسمى بالسينما الخالصة، أو الفيلم المطلق "Absolute"، حيث يعتبر الشكل المجرد لتكوين الصور، وتركيبها مع الصوتيات.

وعلى ذلك، فإن هذا النوع من الدراما يضع السنارست في موقف مخالف تماماً لموقفه من الدراما ذات الصبغة الموضوعية. فبينما هو في تلك يكون في وضع المرتبط بالواقع أو الملتزم بالموضوعية والمنطق، فإنه في هذه يصبح ممتلكاً لحرية البعد الكامل عن كل ذلك، وبعبارة أخرى، فبينما يصبح التزامه بالواقع والموضوعية محدداً لحريته ، فإنه يصبح في مجال الأفلام الذاتية، مالكاً لأقصى درجات حرية الإبداع.

وفي مثل هذا الإنتاج الدرامي ، فإن هدف الفنان قد يتمثل أساساً في تحريك مشاعر المشاهد وحواسه بالدرجة الأولي، إلى حدٍ قد يصل إلى إثارة الأحاسيس المجددة فقط. فقد يهدف إلى إيجاد جو نفسي أو خيال خاص، مثل إحساس عام بالجمال، أو التوتر، أو القلق، أو الخوف، أو مزيج من هذه المشاعر كلها.

أما عن هذا النوع من الإنتاج الدرامي، فقد يتسم شكله العام بمظهر المحاولات التجريبية، من حيث تقديم استخدامات جديدة في توظيف الكاميرا، أو وسائل المونتاج، أو تركيب بعض عناصر الواقع تركيباً جديداً. فيُسمى المنتج، من هذه الناحية، تجريبياً "Experimental Film". وقد يقترب هذا النوع في الشكل العام، من المذاهب المعروفة في الفن التشكيلي، فتكتسب صفتها، كأن يُعد الفيلم تعبيرياً أو سيريالياً. وقد يسمى الفيلم جمالياً "Aesthetic Film"، عندما لا تنطبق عليه المواصفات، التي تدخل تحت تسمية محددة.

٣- *إنتاج درامي ذو الصبغة الروائية* *Narrative (Theatrical) drama*

ويقصد بها، تلك الأفلام أو المسلسلات التي تأخذ قالب الرواية أو القصة، وهي تأخذ موقعاً فريداً متميزاً بين الأنواع الأخرى للأسباب الآتية:

أ. تُمثل الإنتاج الدرامي الشائع، الذي يؤثر في أوسع قاعدة جماهيرية ممكنة.

ب. بينما يمثل الإنتاج الدرامي ذو الصبغة الموضوعية، التزاماً أساساً بالصدق في نقل الواقع، وبينما يجنح الإنتاج الدرامي ذو الصفة الذاتية إلى قمة الإبداع الحر، فإن الفيلم الروائي أو المسلسل يأخذ مكاناً وسطاً بينهما. فهو، من ناحية، يحاول أن يحاكي الواقع، أو يرتبط بمضمون، أو موضوع نابع منه، ولكنه من الناحية الأخرى، يُقدم لنا ذلك من خلال قالب ابتكاري نابع من ذات الفنان. وعلى ذلك فالعمل الروائي يُقدم من خلال

إطار يمتزج فيه الجانب الموضوعي مع الجانب الخيالي، وبدرجات متفاوتة تخضع لنوع الإنتاج الدرامي الذي يتم التعامل معه. وتتعدد أنواع الإنتاج الدرامي الروائي بشكل كبير يجعلها تتراوح بين قمة الجدية وقاع الهزل، أو بين الاقتراب الشديد من الواقعية والجنوح الكبير إلى الخيال. ومن أمثلة هذا النوع " دراما المشاكل الاجتماعية، والكوميديا الهزلية، والدراما الحربية، ودراما الرعب، و الإنتاج الدرامي الموسيقي، ودراما الجريمة، و الإنتاج الدرامي الرومانسي، ودراما السيرة الشخصية، و الميلودراما، والدراما البوليسية، ودراما الخيال العلمي، والدراما النفسية، والأفلام الروائية التسجيلية".

ويخضع تركيب الإنتاج الدرامي الروائي في تكوينه العام، لمزيج من القواعد الأساسية للتأليف المسرحي (الدراما)، وتأليف الرواية الأدبية، ألا أن الطبيعة الخاصة لوسائل التعبير السينمائية والتليفزيونية تميزه بفوارق رئيسية، عن كل من وسائل التعبير المسرحية والأدبية، وهذه الفوارق هي التي تؤسس أهم دعائم الفيلم أو المسلسل الروائي، التي يوظفها في نقل الرواية إلى المشاهد، ومن هنا تأتي أهمية دراسة هذه الفوارق.

يتميز السينما والتليفزيون عن المسرح، أساساً، بمرونة فائقة في عنصري المكان والزمان، فبينما يخضع كل من عنصري المكان والزمان في المسرح لوحدة موضوعية، فإن السينما والتليفزيون يمكنهما تشكيل هذين العنصرين بمرونة فائقة، وفقا لمقتضيات سرد أحداث الرواية ، وما يراد التعبير عنه. ولذلك نطلق على عنصر المكان في السينما "المكان

الفيلمي" (Filmic Space) وعلى عنصر الزمن، الزمن الفيلمي (Filmic Time) ، ومن خلال هذين العنصرين يتضح:

١- تتميز السينما والتليفزيون عن المسرح بإمكانية تركيب الفيلم أو المسلسل من لقطات متعددة، محدودة في الطول الزمني لكل منها، كما يمكن لأي منها أن تحوي مكاناً مغايراً، إذا أريد ذلك، أو اقتضاها السرد الدرامي. ومن ثم فإن السينارست يمكنه تشكيل الزمن الموضوعي (الواقعي)، الذي يعايشه في الواقع وفقا لما يريد، أي يمكنه ضغط الحدث الذي يشغل في الواقع حيزاً زمنياً مداه ساعة، مثلاً، إلى دقائق معدودات، أو أكثر أو اقل. والعكس صحيح، ففي بعض الحالات يمكنه إطالة معادل الوحدة الزمنية الواقعية ، إلى ما يزيد عليها في الواقع، إذا اقتضت الظروف ذلك.

٢-أما في المسرح فإن الوحدة الزمنية تتدفق بكاملها، كما يحدث في الواقع دون اقتطاع منها أو إضافة إليها. وبالمثل إذا أريد الانتقال من وحدة زمنية إلى وحدة زمنية أخرى في المسرح، فإن ذلك لا يتم ألا بإنزال الستار، أو إنهاء المنظر بإظلام المسرح، أو باستخدام المسرح الدائري.

٣- يستطيع السينارست في السينما والتليفزيون دائماً الانتقال اللحظي من وحدة زمنية إلى أخرى جديدة، حال وصله لنقطتين بعضهما ببعض، وكذلك الأمر في المكان الفيلمي، فإن السينما والتليفزيون يستطيعا الانتقال اللحظي أيضاً من مكان إلى آخر جديد، الأمر الذي لا يمكن تنفيذه في المسرح ألا بإنزال الستار أو الإظلام، كما في تغيير الوحدة الزمنية.

٤- تستطيع السينما وأيضاً التليفزيون تغيير وجهة نظر المتفرج داخل المكان الواحد، من حيث المسافة والزاوية، فتقترب الكاميرا في عمق

المنظر، أو تبتعد منه، وتُغير وضعها إلى اليمين أو اليسار، وإلى أعلى أو إلى أسفل. أما في حالة المسرح، فإن المتفرج يظل ناظراً إلى المسرحية من وجهة نظر واحدة وثابتة، من حيث الزاوية والمسافة. وعلى هذا الفارق الرئيسي تترتب للسينما والتليفزيون ميزات مهمة يتفوقان بها على المسرح. فهما ينقلان المشاهد إلى قلب الحدث ليرى أدق الأشياء، التي قد تكون صغيرة بطبيعتها، كما يرى أدق التعبيرات الصادرة من الممثلين، وقد تغنيه عن الكثير من العبارات التي قد يلجأ إليها المسرح، لتوصيل المعنى للمشاهد.

٥- إن ما تتميز به السينما وكذلك التليفزيون عن المسرح، من مرونة في عنصري المكان والزمان، يتيح لهما ميزة نقل المشاهد إلى قلب الأحداث ليعايشها بصورة أقوى، ويندمج وينتقل معها بصورة أشد تأثيراً من المسرح.

أما بالنسبة للرواية الأدبية فعلى الرغم من استخدام كل من السيناريو والرواية الأدبية، الكلمة وسيلة للتعبير، إلا أن دور الكلمة في كل منهما يختلف اختلافاً بيناً، ويرجع ذلك أساساً إلى العديد من الاختلافات بين طبيعة كل من السيناريو والسينما والتليفزيون عموماً، من ناحية، والرواية الأدبية، من الناحية الأخرى، <u>وتتمثل هذه الاختلافات في الآتي:</u>

١- إن السيناريو السينمائي والتليفزيوني يُكتب بلغة خاصة، موجهة إلى الفنيين الذين يتولون تحويله إلى الإنتاج الدرامي ، يتلقاه المشاهد مباشرة كصورة مرئية ـ صوتية "Aural Amage Visual". وعلى ذلك فإن دور الكلمة في كتابة السيناريو، دور مؤقت لوصف كل ما يمكن رؤيته

وسمعه فقط، وبعبارة أخرى، فإن الكاتب الدرامي في كتابته للسيناريو مقيد بحدود الواقع الملموس، أي الواقع المادي Physical Reality .

٢- أما على الجانب الآخر، فإن أهم ما يميّز طبيعة عمل مؤلف الرواية الأدبية، هو استخدام الكلمة، ليقدم للقارئ صورة ذهنية " Mental Image". أي أنّ الأديب يستخدم الكلمة لترجمة خياله، وعلى القارئ أن يعيد تجسيد الصورة في خياله من خلال الكلمة، أي أن القارئ لا يتلقى هذا الخيال بصورة حية مباشرة، كما يحدث في حالة مشاهد الفيلم أو المسلسل.

٣- يترتب على ذلك الفارق الجوهري، بين طبيعة وسيلتي التعبير، أنّ الكاتب الدرامي مقيد في لغته بحدود الواقع المادي فقط، بينما الأديب الروائي يمكنه تجاوز هذه الحدود إلى مجال أوسع، حيث تتناول لغته أيضاً الواقع النفسي أو الروحي، كما تتناول أدق الأفكار المجردة. فعندما يتعرض كاتب السيناريو للواقع النفسي لشخصية ما، فإنه مقيد بوصف الانعكاسات الخارجية المَحسوسة، التي تترجم هذا الواقع وتعبر عنه بكل من الصوت والصورة، أما الروائي الأديب فإنه يستطيع أن يتوغل داخل النفس البشرية، ليصور ما يحدث في داخلها، فيصف انفعالاتها بما شاء من الأوصاف المجردة، والتشبيهات والاستعارات والرموز، التي لا يستطيع الكاتب السينمائي أو التليفزيوني استخدامها، أو قد يستخدمها بحذر شديد وفي حدود ضيقة جداً، وللتوضيح فقط، وليس لتجسيدها كصورة.

٤-إضافة إلى الفارق الجوهري بين طبيعة الوسائل، فإن هناك عدداً من الفوارق الأخرى، التي تشكل الصورة العامة للاختلاف، بين رؤية السينمائي ورؤية الأديب الروائي، وهي:

١- إن الإنتاج الدرامي يعرض على المشاهد في تدفق مستمر ودفعه واحدة، ومن ثم فإن المشاهد يفتقد إمكانية استعادة ما يكون قد صعب عليه فهمه، أو رغبته في تأمل المعنى الكامن في مشهد سابق، أما قارئ الرواية، فيستطيع، بالطبع، أن يُعيد قراءة بعض أجزائها أو التوقف لتأمل معاني بعض الفقرات. هذا فضلاً عن إمكانية قراءة الرواية على فترات زمنية متفرقة، متقاربة أو متباعدة(٣٣).

٢- يستطيع الروائي أن يسهب في إعطاء الصفات المميزة، أو المحددة لشخصية ما دفعة واحدة، أو في حيز متصل، فضلاً عن قدرته على التوقف عند كل شخصية جديدة لوصفها على حدة، بينما يُقدم العمل الدرامي السينمائي أو التليفزيوني أوصاف الشخصية من خلال رؤيتها، ومن خلال أفعالها وأقوالها، التي تتوزع على مراحل الرواية، وتتشابك مع أفعال وأقوال الشخصيات الأخرى.

٣- تعطى الرواية الأدبية انطباعاً بوقوع أحداثها في زمن ماضي، بينما يُعطى سرد الإنتاج الدرامي انطباعاً بوقوعها في الزمن الحاضر.

٤- يتمتع الروائي بحرية واسعة في إيقاف التدفق الطبيعي للأحداث، والارتداد إلى حدث سابق ليسرده في إسهاب، بينما الكاتب الدرامي يعود إلى أحداث الماضي في حدود ضيقة، عندما يتطلب التكوين الخاص بالسيناريو مثل هذا الأسلوب.

---

(٣٣) يمكن الرجوع إلي هذا الموقع الذي تم الدخول إليه يوم ٥ /١ / ٢٠١١.
http://www.adeabfan.com/news/documents.287.html

إعداد السيناريو :

١- الاقتباس Adaptation أي تحويل كل شئ في القصة إلي حركة تعبر عن صور ومشاعر ترتبط وتتوالي متتابعة وتكون قصة كاملة.

٢- المعالجة Treatment أي الشروع بكتابة السيناريو الابتدائي الذي يبدأ فيه كاتب السيناريو بتجزئة القصة إلي مشاهد ويكتب كل مشهد علي انفراد ويصفه وصفاً دقيقاً ومحدداً الأشخاص وملابسهم وحركاتهم ومواقعهم داخلية أو خارجية وأوقات تحركاتهم في النهار أو الليل إضافة إلي الخطوط العامة لحوارهم . ويتبع كتاب السيناريو في هذه المرحلة طريقة تقسيم الصفحة إلي عمودين : الأول وهو للصورة ، والثاني للصوتيات ، الحوار والموسيقي والتعليق ..

٣- الحوار Dialogue ويقوم بكتابة حوار الشخصيات إما كاتب السيناريو أو كاتب متخصص آخر ودليله في ذلك الخطة العامة في السيناريو الابتدائي .

٤- السيناريو التنفيذي الذي يشتمل علي اللقطات التفصيلية لكل مشهد من المشاهد مع تحديد لحركة الممثلين وانفعالاتهم .

مراحل السيناريو :

١- اختيار فكرة الموضوع .

٢- البحث فيها وحولها .

٣- زيارة المواقع .

٤- الشروع بوضع النص المكتوب الي يتضمن :

(أ) الفكرة : وتكون واقعية أو علمية أو حادثة ، وتكتب الفكرة في حوالي سطرين علي الورق وتجيب في الغالب علي السؤالين التاليين :

(لماذا) ؟ أي الهدف من الفكرة و (لمن) ؟ أي الجمهور المستهدف .

(ب) الموجز التلفزيوني (السينمائي) (السيناريو المبدئي) ويخصص له الكاتب من ٥ – ١٥ سطر ويكتب بأسلوب أدبي وبدون حاجة لذكر المشاهد واللقطات .

(ج) المعالجة : وهي التخطيط الأساسي للشريط التلفزيوني أو الفيلم مكتوباً علي شكل مشاهد تلفزيونية أو سينمائية وتتضمن هذه الخطة المعلومات الخاصة بأماكن التصوير الداخلية (في الأستوديو) والخارجية (خارج الأستوديو) والأحداث الرئيسية والثانوية والشخصيات وتوضيح الفكرة والأسلوب المناسب لعرضها وإنتاجها ، ولا يستوجب في هذه المرحلة ذكر أو تثبيت التفاصيل عن أحجام اللقطات أو حركات الكاميرا وغيرها .

(د) السيناريو النهائي ، وفيه يتم تطوير والمعالجة التنفيذية النهائية ويباشر الكاتب بتفصيل المشاهد المختلفة ، وتوصيف اللقطات وأحجامها وزواياها وحركات الكاميرا وكيفية الانتقال من مشهد إلي آخر والحوار والحركة والتعليق والمؤثرات البصرية والصوتية والموسيقي الخلفية والانتقالية والتأكيدية .

ويتم تقسيم صفحة السيناريو إلي عمودين أو قسمين أو نـصفين : الأول يخصص للصورة والنصف الثاني الأكبر (علي اليـسار) يخـصص للصوت و التعليق والحوار والمؤثرات ويثبت عنوان المـشهد فـي وسـط الصفحة ورقم المشهد علي اليمين ووقت المشهد (نهار) أو (ليل) ومكان(داخلي) أو(خارجي) في يسار الصفحة[٣٤].

واللغة البصرية في التليفزيون والـسينما تـشمل علـي الكلمـات والمفردات والتعبيرات التي يتضمنها النص الدرامي ، والتي تبعث في نفس المشاهد رغبة في التخيل وتصور الأشياء وهى مرئية ومشحونة بالحركـة والحياة من جانب ومن الجانب الآخر لتشتمل علي الأدوات البصرية التـي من خلالها تعبر الشخصيات في العمل الدرامي التلفزيوني والسينمائي عـن بعض تفاصيل أفعالها وردود الأفعـال وعلاقاتهـا فـي المكـان والزمـان والأحداث *بمعني آخر أن اللغة البصرية في جانبها الثـاني تـستند علي ما يلي :*

١- *الحركة :* أي حركة الممثل والأشياء والإكسسوار ، وحركة الكـاميرا كذلك.

والتمثيل فن كبير له مداسـه المختلفـة، وقـد عنـي المفكـرون والمخرجون والمتصلون بهذا الفن بتحديد مواصفاته، والإشارة إلي صنوفه المتعددة من تمثيل صامت، وتمثيـل مأسـاوي وآخـر كوميـدي وثالـث

---

(٣٤) جابر العبيدي، الإعلام الإذاعي والتليفزيوني: أسس ومبادئ الإخراج، مرجع سابق، ص ص ٤٦-٤٧.

ميلودرامي، يضاف إلي ذلك الغناء والرقص، وهذا ما يظهـر فـي أشـكال تليفزيونية كالأوبريت وبرامج الأطفال التمثيلية، وهناك نوع مـن التمثيـل يمكن أن نصفه بفن الأداء المقيد أو المقلد، وهو أن يقوم الممثـل بتقليـد شخصية تاريخية معينة(٣٥).

أن سهولة الحركة في التلفزيون ، ولو أنها خير منها في المـسرح إلا أنها ما زالت محدودة، فلابد للممثلين من أن ينتقلوا من ديكور إلي آخر لكي يظهروا في المشهد التالي ، ومعني ذلك أن علي – المؤلف – أن يضع نهايات المشاهد بحيث تتيح للممثل الفرصة للانتقال(٣٦) .

ويجب ترك مساحات زمنية يستطيع أن ينتقل فيها الممثل من ديكور إلي آخر، وأن يغير من ملابسه ومكياجه وحالته الانفعالية، فـلا يجـب أن نجسد مشهد في ديكور معين علي ممثل ما في حالة معينة، ثم يفتتح المشهد التالي مباشرة علي نفس الممثل في ديكور آخر وبحالة انفعالية وملابـس أخري، وهذا يضطره إلي عمل ما يسمي بالكباري الانفعالية، وتكمن قـدرة الكاتب التليفزيوني الناجح في قدرته علي استغلال هذه الكباري الانتقاليـة بما يفيد الدراما الأصلية، وإلا فإنها تصبح ذات أثـر سـلبي فـي إصـابة المشاهد بالملل والإضرار بالإيقاع العام للعمل كله(٣٧) .

---

(٣٥) محمد أمين توفيق ، الدراما التليفزيونية في مصر، مرجع سابق، ص ٩٢.

(٣٦) بادي تشايفسكي، ثلاث تمثيليات للتليفزيون، ترجمة صلاح عز الدين (القاهرة: مكتبة مصر، د ت) ص٩٢.

(٣٧) عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص ١٥٨.

٢- *الإيماءات والإشارات* التي توحي عن حالة نفسية معينة أو ردود فعل ما تجاه ما يحدث في اللقطة الواحدة والمشهد الواحد .

٣- *الإيحاءات اللونية والضوئية* التي يخضعها المؤلف والمخرج إلـي نظام بصري جمالي ممتع ومثير ومحرك للمشاعر الإنسانية .

٤- *المؤثرات الشاعرية* التي يولدها التركيب الإبـداعي الخـاص بـين الكلمة المنطوقة في الحوار وإيقاع الإلقاء والمؤثرات الصوتية .

ومن خلال حياتنا اليومية نسمع الكثير من الأصوات الخلفيـة فـي المكان الذيب نتواجد فيه فنسمع ما نرغب به ونتجاهل أجزاء أخري منـه، أما في الدراما فمن المهم جداً أن نخطط لكيفية استخدام المؤثرات الصوتية في الخلفية، كي تكون بنية تلك الأصوات قابلة للتصديق، فإذا كان المـشهد يتطلب الانتقال في شارع مزدحم فإن المؤثرات الصوتية يجب أن تعبر عن ذلك الانتقال بحيث تأخذنا من مكان إلي آخر .

٥- *الإرشادات الدرامية Stage Directions :*

ونجدها في النصوص الدرامية التلفزيونية ، وهـي عبـارة عـن توجيهات أو إيضاحات وتفسيرات ترد في النص ، وتوضع بين أقـواس ، ويقصد بها وصف أو شرح شئ هام فـي العمـل الـدرامي التلفزيـوني ، كالاسكتشات الدرامية أو التمثيليات أو المسلسلات ، والتـي قـد لا يكفـي الحوار فيها وحده لبيانها وتوضيحها ومنها علي سبيل المثال (شرح الأداء في مشهد تمثيلي أو لهجة الحديث أو المؤثرات الصوتية أو المرئية ..إلخ) وطبيعي يستفيد منها المشتركون في إنتاج الدراما التلفزيونية .

مراجع الجزء الأول:

(١) جـورج لـوثر، *The Collier Quick and Easy Guide to TV Writing* *دليل التأليف التليفزيوني*، ترجمة عزت النصيري (القـاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠) ص ١٥.

(٢) عبد الرحيم درويش، *الـدراما فـي الراديـو والتليفزيـون: المـدخل الاجتماعي للدراما* (دمياط: مكتبة نانسي، ٢٠٠٥) ص ٢٠.

(٣) محمود فهمي ، *الفن الإذاعي والتلفزيوني* (القاهرة : مكتبة الأنجلـو المصرية ، ١٩٨٢) ص ص ٣٨-٣٩ .

(٤) عادل النادي، *مدخل إلي فن كتابة الدراما* (تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ١٩٨٧) ص ١٥٨

(٥) فوزي شاهين، *التمثيلية الإذاعية*_(القاهرة: علم الكتب ، د.ت) .

(6) Roger M. Busfiold , *The Play – Wrights Art* (N.Y: Harper and Brothers , 1981) P.22 .

(٧) محمد أمين توفيق ، *الدراما التليفزيونية في مصر* (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥) ص ٥ .

(٨) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، *الدراما في الإذاعة والتليفزيون* (القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ١٩٩٩) ص ١٠٤.

(٩) عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو والتليفزيون، *مرجع سـابق*، ص ٢٢.

(10)Peter E.Mayeux , *Writing for The Electronic Media*. 2nd ed., (Madison : WCB Brown & Benchmark , 1994) P. 359

(١١) عدلي سيد رضا، *البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون* (القاهرة دار الفكر العربي، ١٩٨٨) ص ص ٥٧-٥٨.

(١٢) عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو والتليفزيون، مرجع *سابق*، ص ص ٤٧-٤٩.

(١٣) عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع *سابق*، ص ص ٩٦-١٠١.

(١٤) المرجع السابق، ص ١٠٢.

(15)Peter E. Mayeux (1994) . *Op.Cit.*, PP. 364 – 366

(١٦) محمد بسيوني ، *مبادئ عامة في البناء الدرامي* ، مجلة الفن الإذاعي، العدد ١٥٧ (القاهرة: اتحاد الإذاعة والتليفزيون ، أبريل / يونيو ، ١٩٩٩) ص ص ٢٨ – ٣٤ .

(17) Peter E. Mayeux (1994) . *Op.Cit.*, PP 370-372

(١٨) محمد أمين توفيق ، الدراما التليفزيونية في مصر، مرجع *سابق*، ص ص ٨٢-٨٤.

(19) Rosemary Horthmann, *Writing for Radio*,3 rd ed (London: A&C Black,1997) p35.

(20) Gerald Kelsey, *Writing for Television* (London: A&C Black,1996) pp 83-84

(21) Richard A.Blum, *Television and Screen Writing : From Concept to Contract*, 4th ed (Boston : Focal Press, 2001) p.47.

(٢٢) عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع *سابق*، ص ص ٦١-٦٣.

(٢٣) محمد بسيوني ، مبادئ عامة في البناء الدرامي ، مرجع *سابق* ، ص ص ٣٢ – ٣٤.

(٢٤) عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو والتليفزيون، مرجع *سابق*، ص ص ٦١-٦٢.

(٢٥) عادل النادي، مدخل إلي فن كتابة الدراما، مرجع *سابق*، ص ص ١٩٣-١٩٤.

(٢٦) عماد نداف ومحمد نداف، *الدراما التليفزيونية: التجربة السورية نموذجاً*، ط ١ (سوريا : دار الطليعة الجديدة، ١٩٩٤) ص ص ٢٧-٢٩.

(٢٧) عبده دياب، *التأليف الدرامي*، ط ١ (القاهرة: دار الأمين، ٢٠٠١) ص ص ٢٤٢-٢٤٤ .

(٢٨) جابر العبيدي، *الإعلام الإذاعي والتليفزيوني: أسس ومبادئ الإخراج*، مركز عبادي للدراسات والنشر، ص ٤٤.

(٢٩) سامية أحمد علي وعبـد العزيـز شـرف، الـدراما فـي الإذاعـة والتليفزيون، مرجع *سابق*، ص ص ١٠٨- ١٠٩.

(٣٠) المرجع السابق، ص ص ١١٠-١١١.

(٣١) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٣٢) جابر العبيدي، الإعلام الإذاعي والتليفزيوني: أسس ومبادئ الإخراج، مرجع *سابق*، ص ٤٥.

(٣٣) يمكن الرجوع إلي هذا الموقع الذي تم الدخول إليه يـوم ١٥ /١/ ٢٠١١.

http://www.adeabfan.com/news/documents.287.html

(٣٤) جابر العبيدي، الإعلام الإذاعـي والتليفزيـوني: أسـس ومبـادئ الإخراج، مرجع *سابق*، ص ص ٤٦-٤٧.

(٣٥) محمد أمين توفيق ، الدراما التليفزيونية في مصر، مرجع *سابق*، ص ٩٢.

(٣٦) بادي تشايفسكي، ثلاث تمثيليات للتليفزيون، ترجمة صلاح عز الدين (القاهرة: مكتبة مصر، د ت) ص٩٢.

(٣٧) عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في الراديـو والتليفزيـون، مرجـع *سابق*، ص ١٥٨.


09.2
3676
Bibliotheca Alexandrina
1031960